

لن يُسَدَّ الستار

جَلاول العشري



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

« من البشر نتعلم الكلام . . أما
الصمت . . فنتعلمه من الآلهة

فاوست
للشاعر الألماني جوته

تقديم

نحن والمسرح العالمى

هذه دراسات كتبت فى الفترة التى شهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لاثبات الفكرة المسرحية فى واقعنا الجديد ، بعد أن تهيأ لاستقبال كل عود أخضر للأمل ينبت على وادينا العظيم ، ويمكن انساننا المصرى المعاصر من العكوف مرة أخرى على صناعته الأصلية .. صناعة الحضارة .

ولم يكن عبثا ولا مصادفة بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن يتجه الجهد البشرى فى هذه الفترة بالذات الى المسرح ، ليس فقط لأن المسرح أبو الفنون ولا لأنه أعرق ثمرة فى شجرة الحضارة ، ولكن لأنه الفن الذى يشكل قبل أى فن تعبيرى آخر نوعا من الخلاص بالنسبة لانسان هذا العصر الذى أعمياه البحث عن اليقين فلم يعد يجده فى أى شيء .

لا فى الفكر الدينى الذى لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، ولا فى المنهج العلمى الذى لايزيد على كونه احتمالات ودرجات من الاحتمال ، ولا فى أساليب السياسة أو الدبلوماسية اللذين فقدنا سلطانيهما بشكل ملحوظ ، لا فى شيء من هذا كله حتى أصبح انسان هذا العصر يعيش برئتين لا تتنفسان الا الخوف ، وعينين لا تريان الا الظلام . فالجنون من الممكن أن يتغلب فى موقف يائس ، والسأم هو الداء الذى يقتات بأعصاب الضمائر ، والاحساس باللاجدوى أو اللا معنى هو الطلاء الذى يغطى وجه العصر ..

فكل شيء فقد جدواه ، وكل شيء فقد معناه .. ولم يعد هناك شيء حق أو شيء باطل .. شيء جميل أو شيء قبيح .. شيء خير أو شيء شر .. لأنه لم يعد هناك شيء على الإطلاق .

فتمط الانسان المعاصر ليس هو « هاملت » الذى فقد القدرة على الفعل لتعدد وجوه الامكان واحساسه بقدرته على الاختيار ، وانما هو نمط الانسان الذى يرى أكثر مما يجب .. ويعرف أكثر مما يجب .. ولكنه لا يريد أن يفعل شيئا .. وبين وضوح البصيرة وضعف الارادة يسقط الفعل ويغترب الانسان ، فالشعور بالغربة أو الاغتراب هو الطابع الغالب على انسان العصر .

وليس هو الاغتراب السطحي أو الاغتراب الطارىء الذى يرجع الى السفر أو الهجرة أو الانتقال ولكنه الاغتراب العميق .. الاغتراب الكامل . الاغتراب الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى . فغريب العصر ليس هو الغريب الرومانسى الذى صورته جوته فى « آلام فرتر » يستعذب الألم ويجتر الأسى ويرى أن بطولته فى القرار ، ولا هو الغريب الوجودى الذى صورته كامى فى « أسطورة سيزيف » يعرف أن العبث هو جوهر الحياة وأن العالم والانسان لا معنى لهما ومع ذلك يقبل وجوده ويتحملة لأن البطولة عنده فى الاستمرار ، ولا هو الغريب الساخط الذى صورته كولن ويلسون فى كتاب « اللامنتمى » يحاول أن يحقق ذاته فى عمل فنى فيجىء تحقيقه ناقصا ، لأنه اما أن يشبع عقله على حساب وجدانه أو يشبع وجدانه على حساب عقله أو يشبع جسده على حساب الاثنين الآخرين ، وتحكم راقص الباليه نجنسى فى أعضاء جسده .

أقول ان غريب العصر ليس هو غريب جوته ولا غريب كامى ولا غريب كولن ويلسون ولكنه الغريب الذى صورته هنرى باربوس فى رواية « الجحيم » يعيش وحيدا فى غرفته بالفندق ويرى الآخر من ثقب الباب ، فكلانا غريب عن الآخر ، وكلانا يرى الآخر من ثقب الباب ، فكلانا ليس له بيت ولا مأوى لأننا غرباء نعيش فى عالم غريب .

لهذا كله ولكثير غيره كان المسرح يشكل نوعا من الخلاص بالنسبة لهذا الانسان الغريب الضائع .. فهو الفن الذى لا يتم بالتلقى عن طريق جهاز أو آلة كما فى السينما أو التلفزيون ، بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة .. ففيه تلغى ماديا ومعنويا المسافة القائمة بين الفنان المبدع وبين الجمهور المتذوق اذ يلتقيان فى وقت واحد فى بيت واحد ، وفيه يذوب الشعور بالوحدة أو العزلة الذى يلازمنا عند مطالعة رواية أو قصيدة ليحل محله نوع من التجاوب بين جمهور جمعهم حفل عائلى ساهر ، وفيه لا نكتفى بأصوات الصمت التى نسمعها فى اللوحة التشكيلية ولا برؤى اللحن النى نتقبلها فى القصيد السيمفونى لأن المسرح هو الفن

الجامع بين الموسيقى والشعر ٠٠ بين الرقص والغناء ٠٠ بين التمثيل والتصوير ، وفيه أخيرا نشعر بالقيمة الحقيقية التي للعمل ، أى للعمل باعتبار جوهره الروحي وهو الجهد المبذول ٠٠

لأننا اذا نظرنا الى الأشياء نظرة أكثر تعمقا وجدنا أن العمل كما يقول الفيلسوف المعاصر « موريس بلوندل » يتخذ من المجهود وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا فى حين أن التأمل ليس الا نوعا من العزلة التى تتم عن الأثرة ٠ وتفسير ذلك ميتافيزيقيا أن الإرادة لا يمكن أن تصبح غاية فى ذاتها لأن اعتبارها غاية من شأنه أن يصيبها بالعجز لذلك كان لابد للإرادة أن تبحت عن وقود تعمل به ومعنى تعمل له ، لأن الإرادة بما هى عاملة لا بما هى عاطلة هى الشئ المشروع ٠ والشكل المسرحى من بين سائر الأشكال الفنية هو الشكل الذى لا يتحقق الا بفضل العمل ، هذا العمل كما يقول آرثر ميللر هو الذى سيعجل بمجئ « المسرح الإرادى » الذى يمد جذوره فى تربة الحرية الانسانية ومنها يرتفع حنى يقبض على نجوم السماء !

يقول الكاتب المعاصر آرثر كويسلر « انه لا القديس ولا التأثر ٠٠ اليوجى والكوميديا ٠٠ يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، لأن الانقاذ الوحيد هو فى اندماج هذين العنصرين » ٠ والكاتب المسرحى هو هذان العنصران مندمجين ٠

وعندما أقول الكاتب المسرحى لا أعنى الأديب الخالص الذى يوصف ألفاظا ولا المفكر الخالص الذى يغزل أفكارا وانما هو الأديب المفكر أو أديب الفكرة ٠ فعصرنا هو عصر الفكر ، لا الفكر النظرى الخالص الذى يبدأ وينتهى فى رأس صاحبه ، ولكنه الفكر المخلوط بالعاطفة الممزوج بالوجدان ، الفكر الذى يخرج من العقل لا ليخاطب العقل بل ليتلقفه الاحساس فيحيله الى صورة ترى وكلمة تسمع وحركة تدرك ، انه باختصار الفكر الحسى أو الفكر المحسوس ، حسى لأنه يتحول الى شئ أو شخص أو موقف ، ومحسوس لأننا لا نتلقاه بل نلتقى به ٠٠ ذلك اللقاء الحى المباشر ٠٠

هذا الطراز من كتاب المسرح هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى نلقاه فى هذه الدراسات ، فهنا يجتمع عدد كبير من كتاب المسرح العالمى كل منهم يتجسد فيه هذا المعنى مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير ٠٠ منهم من غلب عليه النورة الفكرية مثل برتولد بريخت ، ومنهم من غلب عليه الفكر الثورى مثل جان بول سارتر ، منهم من وقفت ثورته عند حدود المضمون دون أن تتعداه الى الشكل مثل ادوارد

ألبى وجون شتاينيك ، ومنهم من اشتملت ثورته على الشكل والمضمون معا مثل صمويل بيكيت ويوجين يونسكو ، ومنهم من تمثلت ثورته فى احياء الدراما الاغريقية حيث الشعر والموسيقى والرقص والغناء يجمعها نسق فنى متكامل كما فعل فاجنر فى دراماته الموسيقية ، ومنهم من تعاطى الدراما القديمة بمنظور عصرى كما لو كان يطل على بلاد اليونان من فوق متن طائرة كما فعل كوكتو فى مسرحياته التعصيرية ، منهم من ارتد الى واقع عصره يحاول اصلاحه بمسرح قومى يخترق فى نفس الوقت الحجاب العالمى الحاجز كما فعل بيراندللو فى ايطاليا ولوركا فى اسبانيا وأونيل فى الولايات المتحدة ، ومنهم من انجه فورا الى الانسان فى أى بقعة من العالم يخاطب اما واقعه الاجتماعى كما فعل ميللر أو واقعه الفلسفى كما فعل كامى أو واقعه الروحى كما فعل اليوت . منهم من اتخذ الأسطورة اطارا والرمز لغة كما فعل جان أنوى وبيتر فايس ، ومنهم من اتخذ السيريالية محورا واللاطبيعية مدارا كما فعل سالكرو ودورنيما ، ومنهم من تحسس خطاه وتقدم بمحاولاته التجريبية الواعدة كما فى حالتى ادوارد ألبى وشيلا ديلانى .

فهم جميعا كتاب لعبوا أدوارا هامة على خشبة المسرح وفى داخل الصالة وأمام الشباك ووراء الكواليس . ومع اختلاف الأدوار التى لعبوها الا أنهم التقوا فى آخر الأمر عند هدف واحد . هو أن يرفع ستار المسرح ، وعند أمل واحد . هو أن يظل هذا الستار مرفوعا . فى كل ليلة وفى كل مكان .

لهذا كان لابد لنا من القيام ببعض التنازلات واعين تمام الوعى بأن أى تنازل لابد وأن يجيء على حساب ما فى فنية الفنان من وهج واشعاع . فاذا كان العلم علما بدقائقه والفلسفة فلسفة بتفصيلاتها فالفن ليس فنا الا بالواقع المتموج فوق ذبذبات الحياة . بأصوات السميت . وظلال اللون . واللحظات المكتنفة فى مجرى الشعور أو تيار الوعى .

واذا كان سهلا بالنسبة للمفكر أن يقول ماذا يريد ، فكم هو عسير على الفنان أن يقول كيف يريد . لهذا لم يكن المستقيم هو أقصر الطرق فى الفن ، لأننا قبل أن نلتقى بالفنان نحاج الى من يدلنا عليه . الى من يعرفنا به . الى من يقدمنا اليه . هؤلاء الوسطاء الفنيون ليسوا هم شراح الفنان ولا هم نقاده ولكنهم أصحابه ومعارفه . أولئك الذين يهبطون الجو ويدبرون لنا اللقاء .

ومن هنا كان بالغ حرصى على أن أقدم عن الكاتب صورة لا سيرة . صورة فكر لا سيرة حياة . وربما كانت أقرب الى صورة الجيب منها الى

صور الحائط .. ولكنها صورة فيها أدق الملامح وأدق القسمات .. لأنها تجمع بين الداخل والخارج .. بين التحليل النفسى والشكل التشريحي .
انها باختصار صورة مكتوبة بحروف كبيرة نتعرف بها على الكاتب ولو كان بين عشرات الكتاب .

ومن هنا أيضا كان حرصى الثانى على أن أجمع فى كل دراسة بين المنهج وتطبيقه ، فأضع فى أمامية الصورة منهج الكاتب المسرحى ، وأضع فى خلفية الصورة تطبيق هذا المنهج على واحدة من أصرخ مسرحياته وأدلها عليه ، فالتطبيق فى نظرى هو الذى يكسب المنهج صدقه ومشروعيته وينتقل به من مرحلة الفرض النظرى الى مرحلة القاعدة أو القانون .

ومن هنا أخيرا كان اختيارى لهذا العدد الكبير من الكتاب ، لم يكن ما يمنع من أن يصبحوا أكثر من هذا العدد أو أقل .. فلا يلزم أن يكون هؤلاء الكتاب هم كل الكتاب الذين يرسمون خريطة المسرح المعاصر .
ولكنهم كوكبة من الكتاب بينهم من التكامل والتجاوب ما يجعل لهم مجتمعين أنرا ثوريا عنيدا فى دراما القرن العشرين ، فهم فيما بينهم يؤلفون مجموعة متعاشقة متكاملة تحسب كلها معا ولا تؤخذ على انفراد ، لأنهم يشبهون الفرقة الموسيقية التى يلعب كل عازف منها على آلة موسيقية ولا يلزم أن يكون كل عازف بالضرورة أعظم الموسيقيين .. المهم أنهم يخرجون لنا فى النهاية قطعة موسيقية يمكننا أن نقول انها عن .. اتجاهات المسرح المعاصر .

لتكن هذه الدراسات اذن دقائق مسرح أو لتكن اشارات مرور .. المهم أنها تجمع بين كوكبة من ألمع كتاب الدراما .. تجمعهم ليسجلوا لنا عدة أهداف .. فى طليعة هذه الأهداف أن يعرفونا بكلمة « الدراما » التى أصبحت كلمة عالقة من كلمات العصر .. أى واحدة من تلك الكلمات السارية التى تلوكتها كل الألسن دون أن تعيها بالضرورة كل العقول .

وهدف آخر هو أن يرسموا لنا خريطة واضحة بقدر الامكان لمراكز القوى فى مسرح هذا القرن .. فيعرفوننا بمساراته الفائمة ويتنبأون لنا باتجاهاته المستقبلية ويؤكدون لنا أن الانسان الفرد لا الانسان النموذج ولا الانسان الكل ولا الانسان الاله هو الأصل فى كل عمل درامى .

والهدف الأخير هو البرهنة على أصالة الحضارة الغربية من حيث أنها فى حقيقتها حضارة منهج أو حضارة تقوم أصلا على المنهج ، فعظمة الحضارة الغربية ليست فى ثورية النتائج ولكنها فى عملية المناهج .. هذه المناهج هى التى لم تجعل من الطب وعظا ولا من العلم تخميننا ولا من

الفلسفة حكمة ولا من الأدب أقوالاً مأثورة ولا من الدراما دموعاً وضحكات .
 فحيث شئنا نستطيع أن نكون علماء في المجال الذي نطبق فيه المنهج
 العلمي ، وحيث شئنا نستطيع أن نكون ثواراً مجددين إذا اتبعنا في
 تجديدنا الثوري علمية المنهج . فالثورة في العلم أو في الفكر . . في
 الأدب أو في الفن ليس لها معنى ما لم تكن اما استبدالاً لقيم سائدة بقيم
 أخرى جديدة ، أو اعتبار القانون المعمول به جزءاً من قانون أعم . فثورة
 آينشتين على نيوتن ليس معناها إلغاء قانون الجاذبية ولكن اعتباره جزءاً
 من قانون أعم هو قانون النسبية العامة ، وثورة شكسبير على أرسطو
 ليس معناها إلغاء قانون الوحدات الثلاث ولكن استبداله بقانون أرحب
 هو وحدة الحدث في أكثر من مكان وعلى امتداد الزمان ، والسيريلية ليس
 معناها إلغاء الواقعية ولكن معناها العلاء على الواقع لا بتقديم ما يشبهه
 ويحاكيه ولكن بتقديم ما يعادله ويوازيه ، واللامعقول ليس معناه إلغاء
 المعقول ولكن معناه التعبير عن اللامعقول بطريقة تتجاسم معه وتكون هي
 الأخرى طريقة لامعقولة . فالقيمة الفاضلة لكل فكر جديد انما تبدو أولاً
 في قدرته على المعارضة وبعد ذلك في قدرته على الاستمرار ، أو على حد
 تعبير هنري برجسون فيما ينطوي عليه من « قوة سلب » يعقبها « قوة
 ايجساب » .

غير أن الهدف الأهم من كل هذه الأهداف والذي لم يسجله لنا
 هؤلاء الكتاب ، هو الاسهام بهذه المقالات في تطعيم الولادات المسرحية
 الجديدة ضد الأمراض المعدية ، تلك الأمراض التي نجت من الإصابة بها
 فنون الفكر والشعر ولم تسلم منها فنون الدراما . ذلك أن العرب القدامى
 عندما تصدوا لنقل علوم اليونان لم ينقلوا منها ما يمس الدين ولا ما يوحى
 للانسان بفكرة الصراع خاصة اذا كان الصراع مع الآلهة .

هكذا نقلوا العلوم الاستاتيكية التي لا تتعارض ومواضع العالم
 الاسلامي . . كالمنطق والفلسفة والطب والفلك والهندسة والرياضيات ،
 ولكنهم لم ينقلوا شيئاً من الفنون الدرامية على الاطلاق . ربما لأن الدين
 الاسلامي في صحيحه دين عبادات ومعاملات لا يقيم وزناً للفكرة الا من
 حيث هي ورقة عمل . لهذا كانت الحضارة الاسلامية حضارة جامعة بين
 التأمل النظري والتجريب العلمي ، ولهذا اندلعت الثورة على معطيات العالم
 اليوناني كافة وعلى أرسطو بوجه خاص باعتباره المعارض الأمين للفكرة
 الاغريقية . وكانت ثورة طبيعية بمقدار ما هي حقيقية لأنها نابعة من
 جوف الانسان الاسلامي وطبيعة وضعه من ناحية ، ولأنها من ناحية أخرى
 استمرار لفكر هذا الانسان نفسه منذ بتأبيعه الأولى في الفقه والأصول ،
 والنصوف والكلام ، والنحو والبلاغة حتى شملت أغلب مناحي الفكر . .

وهكذا أفاد ثقل تراث اليونان في تجديد دماء علوم الاسلام فيما عدا الدراما التي لم تظهر الا في فكرنا العربي الحديث شتلة خضراء تحتاج الى مثل ما احتاجت اليه شقيقاتها الأخريات من ارتواء بعصارة الدراما الافريقية ممزوجة برجع صداها في الدراما الغربية المعاصرة حتى تستوى على عودها شجرة عارفة بطبيعة ثمارها قادرة على العطاء من طرحها الذاتى الخالص .

لو حدث هذا من زمان لما تكبد كتاب مسرحنا الحديث كل المشاق النى تكبدوها ليضيفوا المسرحية الى أدب خلا تماما من كل سابقة لهذا الفن المجيد . صحيح أن الخطى الأولى شهدت ألوانا هائلة من التعثر . . اذا أنتج بعضهم قطعاً أدبية غير صالحة للأداء المسرحي (مارون نقاش وفرح أنطون) وأنتج البعض الآخر قصائد شعرية تسمع ولا ترى (أحمد شوقي وعزيز أباظة) وأنتج البعض الأخير محاولات أقرب الى التأمل الفلسفى أو النقد الاجتماعى منها الى الحوار الدرامى (عثمان جلال ومحمد تيمور) هذا فضلا عن بكائيات يوسف وهبى وعزيز عيد وهزليات نجيب الريحانى وعلى الكسار ، ولكن هذه العثرات الراجعة أصلا الى عدم وضوح الرؤية الدرامية أو عدم وضوح الرؤية الدرامية أو عدم وجود تصور عام للفن الدرامى هى التى تقادها الجيل الحاضر من كتاب المسرح ، وبتفاديها استطاع أن يبلور محاولات الرواد ، وأن يضع يده على ملامح المسرحية الناضجة مضمونا وشكلا .

غير أن كتاب هذا الجيل وان كانوا بحكم منطق الأشياء يشكلون مرحلة على الطريق ، الا أنها المرحلة التى لا تجعل لنا مسرح وان جعلت لنا كتاب مسرح ، أعنى انها المرحلة التى تجعل من كتاباتهم المسرحية معطيات للتذوق والاستهلاك لا للخلق والابداع . أى للتأثير على المساحات العريضة من جمهور مسرحنا العام بدلا من قابليتها للتصدير الى الخارج ، والوقوف بها كنفا الى كتف مع منتجات المسرح العالمى .

فكاتبنا الكبير توفيق الحكيم مثلا كان يمكن أن يكون بداية رائعة لأدبنا المسرحى الحديث لو أنه لم يشأ فى نفس الوقت أن يكون البداية والنهاية . فأعماله الأولى وان صبها فى « تكنيك » المسرح الغربى الكلاسيكى الا انها حافلة بالمضمون الشرقى تارة كما فى « شهرزاد » ، والمضمون الاسلامى تارة أخرى كما فى « أهل الكهف » ، والمضمون المملوكى تارة ثالثة كما فى « السلطان الحائر » هذا فضلا عن المضمون الدينى فى مسرحية « أهل الكهف » والمضمون المصرى القديم فى مسرحية « ايزيس » ، والمضمون المصرى المعاصر فى مسرحية « الصفقة » أقول ان توفيق الحكيم كان يمكن أن يكون بداية رائعة لو أنه افتتح الطريق لمن يضيف الى عنصر

الأصالة الذى أكدته هو عنصرا آخر لا يقل أهمية هو عنصر المعاصرة ، أما وقد شاء أن يكون البداية والنهاية معا فقد أصبح حجر عثرة فى سبيل كل تقدم درامى ، وأصبح لزاما على كل جانب جديد أن يبدأ بالهجوم على توفيق الحكيم فى جانب من جوانبه بشكل مباشر أو غير مباشر . تماما كما حدث لأرسطو فى العصور الوسطى عندما أوشك أن يبلغ ما للكنيسة من سلطان لا يقبل النقد ، فكانت كل خطوة تقريبا من خطوات التقدم العقلى مضطرة أن تبدأ بالهجوم على رأى من الآراء الأرسطية منذ بداية القرن التاسع عشر حتى قرننا العشرين .

ان الفرحة الكبرى فى معدة الأدب المصرى هو أنه لم يتفق لمصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأعلى صوت وأجل تعبير ، لتتعرف على ملامحها الحقيقية بلا خجل ولا استحياء ، محاولة فى الوقت نفسه وبكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح الى المستوى الدوقى والجمالى الحديث .

والسبب فى ذلك هو ما عانته مصر على امتداد خمسة آلاف عام من حكم الأجنبي الغاضب ، وما أدت اليه هذه المساحة الزمنية العريضة من اقامة عزلة حادة بين الشعب والحكومة وفوارق دائمة بين الحياة الشعبية والحياة الرسمية ، حتى نتج عن ذلك أن أصبح لمصر لغتان ٠٠٠ لغة تحيا بها وتعيش هى اللغة العامية ، ولغة تفكر بها وتعبّر هى اللغة الفصحى ، وبالتالي أصبح لها أدبان ٠٠ « أدب مطبوع غير مصقول ، وأدب مصقول غير مطبوع » ، وتلك هى محنة الأدب فى مصر ، فلا هو أدب أجنبى مصفى تماما من طمى النيل ، ولا هو أدب مصرى صادر عن السليقة المصرية ، معبر عن روحها الأصيلة ، متميز - وبالتالي ممتاز - عن غيره من آداب اللغات العالمية .

لكى تكون ثورة فى ميدان الدراما ، لابد وأن تكون شيئا يشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها العقاد فى ميدان الشعر عندما أعلن فى مقالاته التسع التى نشرها بعنوان « الشعر فى مصر » أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شعرا على الحقيقة لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى بمقدار ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصدا . وأعلن العقاد أيضا فى هذه المقالات ضرورة استلهاهم السليقة المصرية الى تنرم بتلك الأغاني الشعبية التى نسمعها على طول ريف مصر ، التى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انساني مصرى عربى » .

« انساني ، لأنه من ناحية يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة » .

« ومصرى ، لأن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . وعربى لأن لغته عربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره الا عربيا بحثنا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية » .

هكذا تكون النورة الأدبية وهكذا يكون وضوح الرؤية بالنسبة لكل نائر فى الفكر أو فى الأدب أو فى غيرهما من الفنون ، هكذا فعل لوركا فى اسبانيا وأوكيزى فى ايرلندا ولاكسنس فى ايرلندا وكزانزاكيس فى اليونان وطافور فى الهند . بل وهكذا يفعل كل فنان عظيم يريد حقا أن فنه الذات القومية ليحبر بفن بلاده حيز الحياة الاقليمية الى حيث نطاق الفن العالمى .

ولو وجد بيننا هذا الانسان لكان بحق هو انسان عصره ، لو وجد فى ميدان الفلسفة لكان فيلسوف العصر ، ولو وجد فى ميدان الأدب لكان هو أديب العصر ، ولو وجد فى ميدان الفن لكان هو فنان العصر ، ولو وجد فى ميدان المسرح لكان هو كاتب عصرنا المسرحى .

قلت فى مطلع هذا الكلام ان هذه الدراسات كتبت فى الفترة التى شهدت أروع حماس ثقافى وشعبى لانعاش الفكرة المسرحية فى واقعنا الجديد ، وها هى تصدر فى كتاب فى الفترة التى تشهد أروع انحسار للفكرة نفسها على كافة مستويات العمل المسرحى بما فى ذلك مستوى الجمهور . والسبب فى ذلك كما قلت فى بداية هذه الفترة أننا أغرقنا المسرح بممكنات كثيرة بقصد انهاضه والوصول به الى مستوى فنى نظيف دون أن نعى تماما أننا بنفس هذه الممكنات نستطيع أن نصنع للمسرح نهضة حقيقية ونستطيع أن ننتكس به أو نتقدم به الى الوراء .

فهذه الممكنات لم تكن تستهدف النهوض بما يدور على خشبة المسرح بمقدار كانت تستهدف النهوض بما يدور فى الصالة ، أعنى أنها لم تهتم بأبعاد العمل المسرحى الثلاثة . النص والتمثيل والاخراج بمقدار ما اهتمت بالبعد الرابع أو الجمهور . وهذا الاتجاه كان يمكن أن يكون سلبا فقط فى بداية هذه الفترة ، ولكنه اتجه على جانب كبير من الخطورة . والخطورة فيه أن المسرح هو الذى يخلق جمهوره وليس العكس ، بينما الذى حدث فى تاريخ المسرح العالمى أن الجمهور هو الذى

كان يخلق المسرح ... هكذا خلق الجمهور مسرحه في العصر الأفريقي القديم لأن المسرح عنده كان نوعا من الطقوس والشعائر كما كان كذلك في العصور الوسطى في مسرحيات الأسرار الدينية ، حيث كان نوعا من الكهانة أو الكهنوت ، وهكذا أيضا خلق الجمهور مسرحه في أيام شكسبير الذى جاء فى منتصف القرن السادس عشر ليجد المسرح من الملاحى التى لا يستغنى عنها أبناء العاصمة ، وهكذا أخيرا فى العصرين الحديث والمعاصر .

أما عندنا حتى الآن فالمسرح هو الذى يعمل على خلق جمهوره ، والخطورة فى ذلك أن يقف هذا الخلق عند مجرد اجتذاب الجمهور وترغيبه فى المسرح ، دون أن يتعداه الى تربية الجمهور تربية درامية وتدريبية على ما يسميه فيرجسون بالحساسية التمثيلية ، أو الحس المسرحى .

والفرق بين الحالتين هو أن الجمهور فى الحالة الأولى يتجه الى المسرح بنفس السرعة التى ينصرف عنه ما دام الأمر ليس عملية تربية وتكوين بمقدار ما هو عملية جذب أو اجتذاب قد لا تكون لها علاقة بالفن الدرامى أو المسرحى على الإطلاق ، وذلك مثل تخفيض ثمن التذاكر والاستعانة بنجوم السينما ومسرحة روايات لكتاب لامعين وتعبئة المسرحيات بألوان من الرقص والغناء ، تماما كما حدث طوال فترة الانتعاش - ولا أقول الانتعاش - وكان من نتائجه أن اتجه الجمهور الى مسرح التليفزيون أو المسرح التجارى أكثر من اتجاهه الى المسرح القومى أو المسرح العالمى .

مثل هذا الجمهور لا يمكن أن يكون جمهور مسرح ولا يمكن أن يعتمد عليه فى نشوء نهضة مسرحية ، وعلى ذلك فالمشكلة الحقيقية التى يعانىها الوجدان المسرحى المعاصر هى مشكلة الغذاء الذى يقدم لهذا الجمهور الوليد ، والذى بفضلله يستطيع أن ينمو ويتطور ويترك مرحلة الرضاعة والفطام ليبلغ سن الرشده .

هذا الغذاء هو فى المقام الأول تعاطى المسرحيات العالمية تعاطيا واعيا وعميقا يصل الى حد الادمان ، على ألا يكون هذا التعاطى بقصد الترفيه والاسهلاك ولكن بهدف الهضم والتذوق والتأثير على كلا قطبي التجربة الدرامية .. أعنى الكاتب المعطى والجمهور المتعاطى .. والعطاء هنا بمعنى الخلق والابداع ، والأخذ بمعنى التذوق الفنى الرفيع لا الترفيه الحسى الرخيص .

بمثل هذا المنهج نستطيع من ناحية أن نعوض المسرح ما فاتته من اغفال العرب القدامى ترجمة المسرح الأفريقي واتخاذة قاعدة لاطلاق أدب عربى مسرحى فيه من الأصالة ما فى آداب اللغة العربية الأخرى ، ونستطيع

من ناحية أخرى أن نستأنف مسيرتنا المعاصرة فى التعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية وتحديد جهاتنا الأصلية فى ضوء ثقافة درامية عالمية .

على أن أحدا لا ينكر الجهود الأولى التى ظهرت فى بواكير نهضتنا الأدبية الحديثة وكان لها فضل فى حرث الأرض ورصف الطريق ، ولعل الدكتور طه حسين كان على دراية بفعالية هذا المنهج عندما استهل ريادته الأدبية بترجمة أعمال سوفوكليس ، وحذا حذوه فئة من المترجمين فى طليعتهم الشاعر خليل مطران الذى ترجم تراجيديات شكسبير . غير أن حركة الترجمة لم تمض بعدهما فى طريقها الصاعد ولكنها تعرجت وتقهقرت ، ثم توقفت الى أن هبت من جديد فى شكل فورة ولا أقول ثورة ، لأن الثورة لها خطة ولكن الفورة شىء بلا تخطيط . وما أحوج حركة الترجمة فى وقتنا الحاضر الى أن تسير وفقا لمنهج انتخابى ارتقاى ينتخب من المسرحيات أروعها ويرتقى بها من العصر الافريقى القديم صاعدا الى العصر الحاضر مارا بعصر النهضة والعصر الحديث .

وأنا لا يسعنى فى نهاية هذه المقدمة عن « المسرح المعاصر » الا أن أختتمها بنفس الكلمة التى استهل بها اريك بنتلى كتابه عن « المسرح الحديث » ، انها كلمة الأديب الناقد الفرد دى فينى التى يقول فيها : « اننى أؤمن بالمستقبل وبحاجة العالم الى الجلد فى تصرفاته ، لقد حان الوقت وهو ملائم كل الملائمة لمسرحيات تقوم على التفكير » .

فما أعظم حاجتنا الى عبارة كهذه نعيمها بالفكر ونحسها بالوجدان ونترجمها فى آخر الأمر الى سلوك وفعل ، عندئذ نستطيع أن نقول انه قد أصبح عندنا مسرح .. ومسرح حقيقى يجمع على صعيد واحد بين الأصالة والمعاصرة . فهو مسرح العين التى تتغلغل الى الداخل .. داخل النفس المصرية دون أن تنعزل عن الواقع العالمى من جهة ، ولا عن الضمير الانسانى من جهة أخرى .

هنا ، وهنا فقط يستحيل جمهور المسرح الى عين ترى وأذن تسمع ، والى وجدان يشعر وعقل يفكر . وهنا وهنا فقط نستطيع أن نطمئن الى أن أبواب المسرح لن تغلق أبدا .. أبدا ولن يسدل الستار . ففى داخل كل منا مسرحية لابد وأن يعبر عنها بطريقة أو بأخرى فهو اما أن يكتبها أو يملها أو يذهب لبتفرج عليها فى المسرح .. وأكثر الأشياء ثباتا على المسرح هى عبارة « المسرحية القادمة » أو « العرض القادم » ذلك لأن المسرح لا ... ولن يسدل له ستار .

جلال العشرى

المسرح الواقعي عند آرثر ميللر

« ان امكانية الفن التي هي غضة ولكنها
باقية لیتحتّم علیها أن تحفظ المجموعة
البشرية فی وحدة واحدة ، فكل ما يمكن
أن یشیر الى اننا ننتمی الى نفس النوع
له قيمة انسانية » •

فى ٢٧ مارس من عام ماضى استقبلت مسارح العالم كله ليلة لا
كبيرة الليالى ، ليلة أطفئت فيها أضواء الصالة وأضيئت أضواء المسرح
وسمع الجمهور دقات المسرح التقليدية ثم رفع السنار ٠٠ لاعتن مسرحية
تمثل ، ولا عن ممثلين يؤدون أدوارهم ، ولكن عن المنظر خاليا من كل
شئ الا من صوت ينبعث فى جنبات المسرح يقرأ كلمات كتبها الكاتب
المسرحى آرثر ميلر ٠٠ كلمات لا يزال صاها يدوى فى الأذان ، انها البقية
المتبقية من ذلك اليوم المشهود الذى سمعناها فيه وكأنما هى صوت
الانسان الأعلى يتكلم أو صوت الضمير العالمى تتلقاه الأسماع من وراء
الكواليس :

« فى عصر فقدت فيه السياسة والدبلوماسية سلطانهما بشكل
ملحوظ ، فان امكانية الفن التى هى غضة ولكنها باقية ، ليتحتم عليها
أن تحفظ المجموعة البشرية فى وحدة واحدة ، فكل ما يمكن أن يشير
الى أننا ننتمى الى نفس النوع له قيمة انسانية » .

وهكذا أيقن الجمهور فى تلك الليلة أنه امام مسرح شاسع هو
العالم كله ، وأن هذا المسرح تحتله أكبر فرقة تمثيلية هى الجنس البشرى
بأجمعه ، وأن هذه الفرقة تقدم أبشع مسرحية عرفها التاريخ الحديث ٠٠٠
مسرحية الحماقة التى لاتزال عنوانا لتصرفات بعض رجال السياسة ،
والعالم الذى يقترب فى لحظات كثيرة من شفا الهاوية ، والجنون الذى
أصبح من الممكن أن يتغلب فى موقف يائس ٠٠ ثم ٠٠ ثم ٠٠ أرواحنا
التي تعاني من فقدان كل شئ لجدواه ، وقلوبنا التى يهددها العجز عن
العمل بالتوقف عن النبض والخفقان . ولكن المؤلف رغم هذا كله أثر
أن يطلق على مسرحيته اسم ٠٠ الأمل ٠٠ الأمل فى الانسان ، لأن الشعوب
التي تؤمن بالحب والسلام لابد وأن تفتح مسارحها لكل مسرحية انسانية
فيها شرف الكلمة وفيها نبل المعنى وفيها دفء الحياة .

ولم يكن عبثا ولا مصادفة أن وقع اختيار لجنة « يوم المسرح العالمي » التابعة لمنظمة اليونسكو على الكاتب آرثر ميللر ليفتتح هذا اليوم ، وتردد كلمته في المسارح وبكل اللغات فهذا الكاتب ولو أنه أمريكي إلا أنه استطاع ان يتخطى حواجز المكان بل وحواجز الزمان فيتخذ من الانسان موضوعا ومن العالم موضوعا ويجعل وقته هو العصر المعاصر .

ونظرة ولو عابرة الى قضايا دراماته أنه قد ارتبط منذ البدء بالمسرح العالمي أكثر من ارتباطه بالمسرح الأمريكي ، فالديمقراطية في تفكيره السياسي والاشتراكية في تفكيره الاجتماعي والواقعية في فنه الدرامي كل هذه المتجهات التي تجدها في مسرحياته الروائع (كل أولادى) ١٩٤٧ وتعالج مسئولية الفرد بازاء المجتمع و (موت بائع متجول) ١٩٤٩ وتتكلم عن مصير الكادحين في المجتمع التكنولوجى ، وإندحار الفرد تحت عجالات الحضارة الصناعية و (البوتقة) ١٩٥٣ وتتناول قضية الحرية الفردية في وقت الأزمات السياسية وخطر الغزو الاجنبى و(مشهد من الجسر) ١٩٥٥ وتدور حول فكرة القانون والعدالة وهل القانون هو العدالة أم أنه يكون في بعض الأحيان مناهضا للعدالة ؟ أقول أن كل هذه المنتجات التي تجدها في مسرحيات ميللر جعلته أقرب ما يكون الى كاتب مثل إبسن أو آخر مثل شو ، أو ثالث مثل تشيكوف ، وأبعد ما يكون عن تينسى وليامز أو كليفورد أودتس أو جورج كيلى أو غيرهم من الكتاب الأمريكيان الذين ارتبطوا بالمسرح الأمريكي ارتباطا حديديا ، ولم تكن عندهم تلك التطلعات العالمية التي وجدناها عند آرثر ميللر .

والواقعة البطولية الرائعة التي وقفها هذا الكاتب في وجه أسطورة مكارثى البغض ، تلك التي ذبحت الأمنيات وقتلت الأغنيات وأشاعت الرعب والفرع في نفوس الأفراد بدعوى المحافظة على سلامة الدولة ومقاومة (النشاط المعادى لأمريكا) ، كان لها أعمق الأثر في كشف القناع عن سخر هذه الأسطورة وخطرها . فلقد كتب ميللر مسرحية (البوتقة) متناولا فيها أسطورة قرية ساليم التي عاشتها أمريكا في عام ١٩٦٢ مشيرا فيها الى التشابه بين هذه الفترة وبين الفترة التي كانت تحياها أمريكا وقت كتابة هذه المسرحية ، فترة المحاكمات الشيوعية التي جرت في الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ ، والتي عرفت في ذلك الوقت باسم اقتناص الساحرات .

ومع أنهم سحبوا المسرحية بعد عرضها بأيام واستدعوا ميللر للاستجواب أمام لجنة مكارثى طالبين منه الادلاء عن زملائه من الكتاب المناهضين للحركة المكارثية ، الذين يقومون بنشاط معاد لأمريكا ، فقد

اتخذ ميللر موقفا بطوليا رائعا هو نفسه الموقف الذى اتخذه (جون بروكتور) بطل مسرحيته (البوتقة) حين رفض أن يوقع على وثيقة تدين بعض سكان القرية ، وذلك ايمانا من الكاتب بفعالية الكلمة وبدور الفنان فى المجتمع الذى يعيش فيه بل وفى العصر الذى ينتمى اليه .

وهكذا كانت المكارثية فى أمريكا شبيهة بالنازية فى ألمانيا وبالحكم الفرنسى فى الجزائر ، وكان موقف ميللر فى مسرحية (البوتقة) شبيها بموقف سارتر فى مسرحية (سجناء التونا) وموقف كامى فى مسرحية (حالة الحصار) ، ومن ثم استحق ميللر العالمية بمزاياه الانسانية المشتركة بين كبار الكتاب ، وكان بحق ثروة ٠٠ لا أقول ثروة قومية بل ثروة عالمية بكل ما فى الكلمة الأخيرة من معان .

وهكذا ايضا قضى ميللر على المناقشات التى أثارها النقد حول طبيعة المأساة ، بعد ان تحدثوا عن أنواعها المختلفة . واتفقوا على ترديد عبارات متباينة يفهم منها أن كتابة المأساة فى عصرنا قد أصبحت أمرا مستحيلا ، لأن الانسان الحديث قد تضائل وانكمش ، وأن المجتمع الذى يعيش فيه قد قضى على روحه وعقله ، وان ظروف العصر قد جعلت منه قزما لا يصلح لأى دور من أدوار البطولة .

ولقد عقد هؤلاء النقد مقارنات ساخنة بين حياة الانسان فى هذا العصر ، وبين حياته فى العصر الاثينى أو العصر اليزابيثى ، انتهوا منها الى أن الفرد فقد كيانه وان الحياة فقدت مغزاها ، وعلى ذلك فان المواقف والأحداث التى يمر بها انسان العصر لم تعد تصلح مادة للمأساة لأنها تختلف فى معناها ومبناها عن المواقف والخبرات التى يتعرض لها الملك أو ديب فى مسرحية سوفوكليس أو الملك لير فى مسرحية شكسبير .

وانفعال ميللر بأحداث عصره وتفاعله معها وفاعليته فيها كل هذا يصدر فى الحقيقة عن خلفية ثقافية تشكل ركنا أساسيا فى رسالة هذا الكاتب ، فعند ميللر كما عند برتراند رسل أن هناك سببية متبادلة بين الفنان وأحداث عصره ، وأنه بمقدار ما يتأثر الفنان بهذه الأحداث بمقدار ما يؤثر فيها . فظروف العصر الذى يعيش فيه الفنان لها أثر فى تشكيل فنه والعكس كذلك صحيح وهو ان فنه يؤثر تأثيرا بالغا فى ظروف عصره . فهذه كلها عناصر متعاشقة يكمل بعضها بعضا لكى تنتظم أخيرا فى سلك حضارى واحد .

وفى رأى ميللر ان مشكلة العصر الحديث ليست هى مشكلة الجماعات بمقدار ما هى مشكلة الأفراد وأنها ليست مشكلة التفرد بمقدار ما هى

مشكلة الانفراد ، فنحن جميعا لانعيش سويا ولا نفكر معا ولا يعتنق أحدا الآخر بل كل منا يعيش لحسابه الخاص ويفكر لحسابه الخاص ويعتق لحسابه الخاص ، ومن ثم زاد الشعور بالآنا على حساب الشعور بالنحن ، وحقت علينا قولة شكسبير المشهورة « ليس العيب فى الأشياء ولكنه فى أنفسنا » .

وهكذا أصبحنا كما يقول ميللر فى ميسس الحاجة الى استعادة تكاملنا الاجتماعى على أساس من اعادة النظر فى وجودنا كله « لأن الهلاك أو الخلاص لا يقع عبؤه على عاتق فرد واحد بل يقع على عاتقنا جميعا » . وكما أنه فى البدء كانت الكلمة فانه فى الآخر لابد وأن تكون الكلمة ، والكلمة النظيفة التى تصدر عن فنان صادق استطاع أن يهدف حياته وأن يجعل لوجوده غاية ومعنى ، لأنه حينئذ فقط ، تكون الكلمة التى يقولها الفنان هى نفسها الكلمة التى يقولها الله .

ويواظب ميللر على علاج هذا الصراع ، صراع الانسان للتكيف مع المجتمع ، فى أغلب مسرحياته ، وبخاصة فى مسرحيته « مشهد على الجسر » حيث يتعرض فى المقدمة النى كتبها لهذه المسرحية لفكرة المسرحيات الاجتماعية ، يؤكد أن مشكلة الفرد والمجتمع التى تؤرقه هى نفسها المشكلة النى ألحت على كتاب المسرح الافريقى . وأن الكتاب المعاصرين الذين يعالجون صراع الفرد من أجل ذاته فحسب انما يتبادلون حالات مرضية لا معنى لها ، بل ولا مكان لها فى المسرح .

« ان المسرحية الاجتماعية كما أراها هى التيار الرئيسى فى المسرح ، منذ فجر التاريخ وأما المسرحية غير الاجتماعية فهى تيار فرعى ، يتبدى قليلا ثم لا يلبث أن يختفى ولا يمكننا أن نأخذ الجذع المسرحية تعنى بسيكولوجية الفرد من أجل ذاتها ، مهما بلغت هذه المسرحية من دقة التحليل وقوة الملاحظة . »

وعند ميللر أن أفضل القوالب الفنية التى تصب فيها هذه الكلمة هى المسرحية لأن المسرحية من بين سائر الأشكال الفنية هى الشكل الذى لايتحقق الا بالتقاء كافة أبعاد العمل الفنى ، ولأنها الشكل الذى يتوافر فيه أكثر من سواء عنصر المباشرة ثم لأن « كل مسرحية لها قيمتها تعالج ضمنا مصير الانسان » .

من هذا كله يتضح أن ميللر يتخذ جانب أولئك الذين يعتقدون أن الكاتب المسرحى انما هو مفكر ، وأن المسرح انما هو مبدان لمناقشة الآراء ، وهذا على الاقل هو رأى الناقد الدرامى اريك ينتلى فى كتابه المشهور (الكاتب المسرحى باعتباره مفكرا) .

وميللر اذ يوافق على أن يكون المسرح ميدانا لمناقشة الآراء لا يوافق على طريقة برناردشو فى ائارة المناقشات العامة وتحويل المسرحية الى نوع الجدل الدرامى البارع أو التناظر المسرحى المتقن ، لذا نراه أميل الى واقعية إبسن منه الى واقعية شو مع تحويل كوميديا إبسن الاجتماعية الى قضية فكرية انسانية ، وسخرية شو العابثة الى نقد اجتماعى هادف • وهذا مما فعله فى مطلع حياته الأدبية عندما أعاد كتابة مسرحية (عدو الشعب) لأستاذه الكاتب النرويجى العظيم محاولا أن يضيف الى شخصياتها على حد تعبيره « قوة فى التفكير لا فى البطولة » .

ويدافع ميللر عن التغييرات التى أحدثها فى أصل المسرحية « بأن إبسن نفسه لو عاش فى منتصف القرن العشرين لأحدث التغييرات نفسها لما يتمتع به من مكانة قيادية فى عالم الفكر ، ولاعتقاده بأن أى حقيقة لا تقوى على الصمود أكثر من جيل » ،

ويذهب الناقد الأمريكى الكبير ادموند ويلسون فى كتابه (قلعة اكسل) الى أن كتاب الأدب الأمريكى الحديث استنطاعوا بحق أن يفرضوا أنفسهم على الأدب العالمى ، ولو أننا رجعنا الى أصول أدبهم لوجدنا هناك ثلاث قوى استطاعت أن تفعل فعلها فى العقل الأدبى لهذا العصر ، هذه القوى الثلاث هى •• الرمزية والفردية والماركسية •

أما القوة الأولى فتعنى أساسا بالنظرية القائلة بأن (الفن للفن) وقد تطورت فى فرنسا وانتقلت الى أمريكا فصادقت هوى فى نفس ماكسويل أندرسون ، ولكنها على أية حال تعبر عن انفصال الفنان عن مجتمعه لهذا لم تعمر طويلا فى المجتمع الأمريكى الديمقراطى الحديث • أما الاثنان الآخران فأحدهما تعبير عن الشخصية والأخرى تعبير عن المجتمع ، الأولى تأثرت بفرويد الذى حاول أن يعيد تقييم الفرد فلاقت استجابة حادة عند تنسى وليامز ، والأخيرة يرجع الفضل فيها الى ماركس الذى بدا أنه يعيد تنظيم المجتمع وتأثر بها الى حد ما أثر ميللر •

فالرؤية الشرعية للدراما فى رأى ميللر هى انها صراع •• صراع الفرد للتكيف مع المجتمع ، والدور الشرعى للكاتب الدرامى هو إبراز هذا الصراع ومحاولة فضه بقدر الامكان وعند ميللر ان الكتاب المعاصرين الذين ينصرفون الى معالجة صراع الفرد مع نفسه فقط لاغير ، انما ينصرفون الى حالات مرضية لامعنى لها بل ولا مكان فى المسرح •

المهم أن هذه القوى الثلاث استطاعت أن تحدث حركة مسرحية فى أمريكا مستقلة عن الحركة المسرحية فى انجلترا بل وفى القارة الأوروبية

كلها ، وأن تعلن انتهاء عهد المسرحية الميلو درامية والرمانيقية والكلاسيكية وبداية عهد المسرحية الرمزية عند تينيسى وليامز والمسرحية الواقعية عند آرثر ميللر .

وحقيقة بعد دخول ميللر ميدان التأليف المسرحي في منتصف الأربعينات نصرا للمسرحية الاجتماعية التي هبطت في تلك الفترة حتى وصلت الى قاع الأرض ، دون أن تمت بصلة الى الفن الرفيع ، فقد عالجت الصراع الاجتماعي كظاهرة وقتية عابرة ولم تحاول أن تصل الى جوهر الصراع الدرامي ، بل ان كتاب المسرح قبل ميللر حولوا مسرحياتهم الاجتماعية الى نوع من الدعاية الساذجة ، والتغنى بفضايا المجتمع الأمريكي في مرحلة الثلاثينات .

من هنا كان آرثر ميللر كما يقول الناقد الأمريكي رايموند ويليامز هو الكاتب المسرحي الجاد الذي أعاد الى المسرح مسرحية القضايا الاجتماعية لا من باب الدعاية ولكن من بوابة الفن ، فقد استطاع بمسرحياته الخمس وبمقدماته التي كتبها في الفترة بين عامي ١٩٤٧ و ١٩٦٠ أن يعبر الحاجز الذي أقامته أكوام المسرحيات الاجتماعية التقليدية برغم أن العبور الى الجانب الآخر ، كان شائكا وغير مأهون !

وربما كانت مسرحية (البوتقة) من بين سائر أعمال ميللر أكثرها تعبيرا عن أصالة فنه ، وعن خطورة الدور الذي يقوم به فن هذا الكاتب في مسرح بلاده وفي المسرح العالمي في وقت واحد ، فهنا مسرحية يترابط فيها الموضوع والشكل ترابطا عضويا تطبيقا لقول ميللر « ان الدراما هي عمل عضوى » أما المعنى الذي يمكن استخلاصه من المسرحية فقد حرص ميللر على أن يبينه في ثنايا الحوار حيث اعتمد الى جانب براعته في عقد العقدة وتشخيص الأشخاص على براعته في ادارة الحوار وعلى قدرته في جعل المواقف الغامضة تتفجر في نفس اللحظة التي تنحل فيها عقدة المسرحية .

لقد ظل ميللر شخصية فارقة في طوفان المسرحيات التجارية الى ان استطاع أخيرا الخروج من برودواي بعرض مسرحيته « البوتقة » على مسرح طليعى ، ونجاحه في تجسيد العرض على المسنويين الفكرى والفنى .

وبتأليف وأخراج « البوتقة » تحرك ميللر في الاتجاه الذى سبق أن جذبه أكثر من مرة ، لكن لم يحقق فيه أو من خلاله ذلك النجاح الجماهيرى ، فقد مزج بين التاريخ والنراجيديا مزجا عضويا ارفع

بالمسرحية الى اتفاق سامة من التراجيديا الرفيعة ، لم تبلغها مسرحية
« موت بائع متجول » .

فقد امتاز بكلمة المزارع جون بروكتور بأبعاد درامية وإيحاءات
تراجيدية لم تتيسر لذلك البائع المتجول المحال الى سن المعاش ، والمسمى
ويللى لومان . فالموت البطولى الذى لقيه بروكتور عندما اختار المشنقة
مفضلا إياها على الخضوع لسلطة ظالمة وسلطان غاشم كان أكثر سموا
فى مجال التضحية التراجيدية من الميتة الهزيلة التى أنهت حياة ويللى
لومان .

والإنجاز الجديد فعلا فى المسرحية أن ميللر كتب مأساة شعرية بعدت
عن اسلوب النثر التقديرى الذى كتب به « موت بائع متجول » ولم تخضع
لقيود النظم والقافية ، لكنها أخذت من الشعر روحه الخلاقة الخصبة
الزاهرة بالكثافة والأبعاد والإيحاءات .

وهذا هو سر قوة المسرحية ، وسر تفوقها على غيرها من المسرحيات ،
فخاتمها وحدها كقيلة بأن ترفعها الى مصاف الأعمال الروائع ، وإذا كان
موت جون بروكتور يتم بطريقة أفعال وأقوى من موت ويللى لومان ولكنه
لا يثير فىنا ذلك الشعور بالخوف والشفقة ، الشفقة عليه والخوف من
مثل مصيره ، فمرجع ذلك الى أن موت بروكتور يعد فى حقيقته انتصارا
على حين يعد انتحار لومان هزيمة وفرارا .

ان لب مسرحية « موت بائع متجول » ليس فى أحداثها الجارية
بعكس مسرحية « البوتقة » التى تحتل فيها الأحداث مركز النقل وعلى
ذلك فاذا كان الناس يقبلون على المسرحية الأولى ليعرفوا شيئا عن حقيقة
الإنسان ، فلا شك أنهم يقبلون على المسرحية الثانية ليروا ما يفعله
الإنسان .

ان جوهر مسرحية « البوتقة » من الحكمة مباشرة ، يبرز موضوع
« موت بائع متجول » من الايضاح العارض ، ففي « موت بائع متجول »
تقوم لندا وتشارلى بتوضيح حياة ويللى للجمهور ، وفى المنظر الأخير
تقدم لهم لندا شرحا لمعنى المسرحية نفسها ، أما « البوتقة » فلا تحتاج
لمثل هذا الشرح والتعليق ، فمعنى المسرحية يعرض عرضا دراميا على
الجمهور .

ومن هنا أمكن القول بأنها مسرحية تقليدية تتبع الخطوط المتعارف
عليها فى المأساة ففي المأساة التقليدية يزداد التوتر الدرامى عادة حين
يكشف البطل حماقة ارتكبها فى الماضى ، مثل الملك لير أو الملك أوديب

أو عندما يجابه مشكلة تعذبه وقضية مثل « هاملت أو اورستيس » وفي
مأساة بروكتور شيء من هذا وذاك ، فالحماسة التي ارتكبتها في الماضي هي
تغريه باباجيل وتليمنز التي تظهر في نهاية المطاف لتناصبه العداء وتتهمه
بالسحر ، وأما المشكلة المؤلفة التي تتنازع طوال المسرحية فهي مشكلة
الالتزام بالمجتمع الذي يعيش فيه والذي يتخذ منه موقف المتفرج .

وميللر اذ يطابق باستمرار بين مأساة قرية ساليم في عام ١٩٦٢
وبين أحداث مدينة واشنطن وقت كتابة هذه المسرحية ، بين القرية المتدنية
التي كاد أن يبطش بها السحر وبين المجتمع الديمقراطي الذي عرضه
الاستبداد المكارثي للضياع ، انما يضع يده بفضل هذه المطابقة على أهم
عنصر من عناصر المأساة وهو عنصر التناقض . فمسرحية (البوتقة)
موجهة حتما الى مجتمع ديمقراطي ، وهي تدور على حد تعبير ميللر حول
اخفاق هذا المجتمع في أن يفهم أن « السلبية والايجابية انما هما من
صفات القوة نفسها التي يبدو فيها الخير والشر مترابطين منغيرين على
الدوام ، ومتصلين دوما بنفس الظاهرة » .

وهذا كما لاحظ بحق الناقد دنيس ويلاند في كتابه عن (آرثر
ميللر) إعادة عرض للمشكلة التي أثارها نورو في كتابه (حول واجب
المواطن التائر) ولكن في زى حديث ، والتشابه القائم بين نورو وميللر
يعود بالأخير الى حظيرة الأدب الأمريكي ويربطه بأسلافه من أعلام
هذا الأدب .

ولكن هل الساحرات اللواتي لا وجود لهن في الحقيقة يعادلن القوى
الهدامة ذات النشاط المحسوس في الواقع ؟ هذا هو السؤال الذي بدا
لبعض النقاد وكأنه يهدم الفكرة الأساسية التي يقوم عليها بناء المسرحية ،
وهو السؤال الذي يعود بنا الى مضمون المسرحية مباشرة .

في أيام الأزمة الاقتصادية الكبرى التي اجتاحت أوروبا بعامة
وبريطانيا بوجه خاص ، وخرج العالم مهدودا منهكا من آثار الحرب العالمية
الأولى ليتهدده شبح حرب عالمية ثانية . فالمدن قد دمرت ، والنفوس
خربت ، والقلوب انفطرت ، وكل شيء ان في السماء أو في الأرض باهت
وكالح وقميء وزرى ، في هذه الأيام المخنوقة بالضباب والدخان التي خبا
فيها بصبص الحرية ، وجفت فيها معاني الحب والسلام ، وبدا العالم كله
وكانما قد فقد رشده ألقى الفيلسوف الكبير برتراند رسل في أحد كتبه
بهذا السؤال : « هل تسمح الديمقراطية لأعدائها بالحرية ؟ » وبكل عظمة
الفيلسوف أجاب رسل بأنه لا يستطيع أن يجد اجابة على هذا السؤال .

ونفس الشيء حدث بالنسبة الى أمريكا فى الخمسينات عندما تلتفت حولها لتجد نفسها تقف أمام عدو جبار هو الاتحاد السوفيتى ، ومجموعة من الأصدقاء الضعاف هم الدول الغربية الحليفة . فرأت أن تحمى نفسها مما أسمته (النشاط المعادى لأمريكا) بأن تضع مجموعة من القوانين التعسفية الجائرة التى أشاعت الفوضى والفزع فى نفوس الأفراد ، وفتحت الطريق أمام الأحقاد الشخصية تقتات بأعصاب الضمائر ، وأمام النزوات الفردية تهزأ بأنفاس الحياة مما راح ضحيته أبرياء كثيرون لا ذنب لهم ولا جريرة . وتلك هى الفترة المكارثية البغيضة فى تاريخ الولايات المتحدة .

المهم أنه فى هذه الفترة عاد سؤال برتراند رسل يفرض نفسه من جديد ، ولكن لا على ذهن فيلسوف بل على حس فنان هو فى هذه المرة الكاتب المسرحى آرثر ميللر . ولكن اذا كانت الفلسفة فى أسعد حالاتها تسأل ولا نجيب ، تعكر ولا تصطاد ، تحتفل بانارة السؤال الى أكثر مما تحتفل بالحصول على الجواب . اذا كانت هذه هى مهمة الفلسفة عند بعض الفلاسفة وذلك بقصد ايقاظ غفاة البشر من سباتهم الاعتقادى ، أو افاقة الانسان بتعبئة ذهنه بالشك والريبة ، أو اذا كانت مهمتها باختصار هى أن تخرج لسانها للوجود وللانسان وأحيانا لله ، فان مهمة الفن لا أقول الاجابة على السؤال ولكن تجسيم السؤال وتصويره ، وبراذه من كل منظور يجعله فى أعين الناس أقرب الى الكائن الواقعى الحى . وعلى هذا الأساس كتب ميللر مسرحية (البوتقة) .

وكان قد وجد تشابها قويا بين أحداث القصة التى وقعت فى قرية ساليم الأمريكية عام ١٦٩٢ أى منذ حوالى ثلاثة قرون ، وبين واقع الحياة الأمريكية المعاصرة ، يقول ميللر : انه يتمنى أن يرى زعماء أمريكا بصفة خاصة والعالم بصفة عامة وهم يعالجون الوهم والحقد بتعقل وشجاعة منلما فعل شيوخ ولاية ماساتشوستس ، وكأنما كان ميللر يتنبأ بما حدث بعد ذلك بفترة وجيزة فى عام ١٩٥٢ عندما قامت فى أمريكا حركة تشبه تماما الحركة التى ظهرت فى قرية ساليم ، وتزعم هذه الحركة السبناتور الأمريكى المشهور جوزيف مكارثى وبالفعل تم استدعاء ميللر نفسه للاستجواب أمام لجنة مكارثى بتهمة مزاوله النشاط المعادى لأمريكا ، وطلبوا منه التوقيع على وثيقة بأسماء الكتاب الأمريكين الذين طالبوا بحرية الرأى والتعبير ولكنه رفض رفضا قاطعا الاقدام على شيء من هذا القبيل .

ومن هنا استمد ميللر مضمون هذه المسرحية :

فأهالى قرية ساليم أناس طيبون بسطاء وصالحون متدينون هاجروا

اليها فرارا من الاضطهاد الدينى الذى لا قوة فى موطنهم الأصلي ، وما دامت الأرض فى رأيهم أرض الله فلم لا ينزحون الى وطن آخر يجدون فيه الأرض الطيبة والمنهل العذب ، فيحيون حياة الفطرة ويقيمون الصلاة ويتخذون من أنفسهم قدوة صالحة تقندى بها القرى المجاورة .

ولكنهم ما أن يطيب لهم العيش فى هذه القرية حتى نتهددهم المخاوف أكثر مما تتهددهم الأخطار ، فهم يخافون من الهنود الحمر فى الغابة ، ومن القرى المنتشرة فى الجوار ، ومن بعض الجماعات التى يدعو سلوكها الى التوجس والارتياح ، لهذا رأى شيوخ القرية ضرورة وضع مجموعة من القوانين يحمون بها أنفسهم من الأخطار التى تتهددهم فى الداخل والخارج . ولكن هذه القوانين سرعان ما تصبح نظما ، وهذه الأخطار سرعان ما تتحول الى مخاوف حتى تغرق القرية كلها فى طوفان داهم اسمه الخوف . الخوف من كل شيء حتى من أنفسهم أو مما أسماه هوثورن فى (البيت ذو السقوف السبعة) لا انسانية الانسان لأخيه الانسان ، ولكن القرية مع ذلك لا تخلو من رجال أبطال يضحون بحياتهم من أجل إيقاف هذا الطوفان ، هؤلاء الأبطال هم الأمل فى بهمة الليل وهم البصيص فى حلقة الظلام .

بطل هؤلاء الأبطال هو جون بروكتور الذى تتنازعه طوال المسرحية مشكلة الالتزام بالمجتمع أو الاغتراب عنه ، مشكلة الانتماء أو مشكلة الفرار . وتعرض علينا المسرحية هذه المشكلة فى تطورها الحتمى والطبيعى ، ففي الفصل الأول يتنصل بروكتور من كل مسئولية تجاه المجتمع ، ويرفض أن يتورط فى أمور القرية ، وعندما يسمع أن مجموعة صغيرة من الفتيات يتهمن بعض الأفراد بممارسة السحر يزداد ابتعادا عن الناس واغلا فى العزلة . ولكن الاعتزال فى مثل هذه الأمور لا يجدى ولا يحقق لصاحبه النجاة ، فها هى زوجته فى الفصل الثانى توجه اليها الاتهامات فيضطر الى التدخل لكى ينقذ زوجته وينقذ بيته ، ولكنه يدرك فى الفصل الثالث أن التدخل وحده لا يكفى وأن العدل لن يأخذ مجراه الا اذا خاض المعركة بنفسه وتحمل نصيبه فيها كاملا . ولكن الفشل يحالفه طول المعركة الى أن يلقى به أخيرا فى السجن . متهما مع بقية المتهمين وفى السجن يواصل بروكتور نضاله بلا مهادنة ولا استسلام ، ولكنه فى اللحظة الحاسمة ، وقبل تنفيذ حكم الاعدام يضطر لكى ينقذ حياته أن يعترف بأنه قد مارس السحر . ولكن قضاته لا يكتفون بهذا الاعتراف الهزيل الشاحب ويطلبون منه أن يعترف علنا وأمام الجميع . وهنا يدرك بروكتور أن أنصاف الحلول لا تجدى ، وأنه لا بد له من أن يختار . ويختار بروكتور أن يموت بشرف

عن أن يحيا حياة الذل والهوان ، فنوعية الحياة أهم ألف مرة من الحياة نفسها ، والحياة بالآخرين أفضل بكثير من الحياة بلا أحد ، لأنه بلا أحد لا تكون هناك حياة .

وهكذا كانت قضية الحرية الفردية داخل النظام الاجتماعي من المشكلات السياسية التي أرقت ضمير آرثر ميللر ، في جميع مسرحياته وبخاصة في مسرحية (البوتقة) ، حتى لقد كتب يقول : « المسألة الرئيسية في حياتنا الاجتماعية إنما هي ببساطة ، هل نلغي الضمانات الديمقراطية في وقت الأزمات المصيرية ؟ وهل يعاقب الناس إذا عبروا عن الحقيقة كما يرونها ؟ تلك هي القضية الأساسية التي ينبغي أن تواجه كل مجتمع متحضر على مر التاريخ البشرى كله .

إن هذا المجتمع سيواجه في عصر من العصور فردا يصر على أنه على صواب ، وأن باقي الناس على خطأ ، إذن هل يتحتم أن يحمي الناس أنفسهم في هذه الحالة من رأى الفرد ؟

إن عقدة الصراع تكمن في أن الفرد يقول انى أظن أو انى أعتقد على حين أن الأغلبية تقول كذلك نحن نظن أو نحن نعتقد ، وهذا ما ينطبق على كل الشخصيات في البوتقة .

والقصة كما قال عنها دنيس ويلاند في كتابه المذكور ، ربما أمكن تلخيصها في بيتين من الشعر للشاعر الايرلندى (بيتس) يقول فيهما :

يحتاج أخير الناس الى الاقتناع

بينما أشر الناس يملؤهم فرط الاندفاع

ويرى ميللر أن المسرحية ليست قصة صراع بين نوعين من التفكير الايديولوجى بمقدار ما هى قصة النضال الواعى فى عالم انتفى منه اليقين وأصبح كل شىء فيه موضع شك وريبة ، وإن بقى شىء يستحق أن يصلح من أجله فهو الضمير . . علامة الجنس البشرى وعزاء الانسان .

المسرح الطبيعي عند تنيسي وليامز

كان أونيل في دراماته يعنى بجوهر
الحياة ، وكان ميللر يهتم بظروف
المجتمع ، أما وليامز فكان شغله الشاغل
طبيعة الانسان ؟!

ولكن هل يعنى هذا أن حياته هي
مسرحياته ، أو أنه كتب هذه المسرحيات
بمداد تلك الحياة ؟!

المجتمع . . . الانسان . . . الحياة وكأنها أقانيم ثلاثة عانقتها واغتنتها تنيسى وليامز ، ذلك الكاتب المسرحى الشجاع الذى نظر الى الانسان عبر ظروف المجتمع ، وفوق ضفاف الحياة ، على انه الينبوع الاصيل الذى يستمد منه مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية ، فالكاتب هو جمهور ، ولا مفر له من هذا الجمهور ، لأن ما بينهما من عناق هو بمثابة الرباط المقدس الذى لولاه ، لعاش الكاتب فى واد ، وجمهوره فى واد آخر ، وفقدت كلماته المعنى والجدوى لأنها كلمات تسعى بلا هدف ولا اتجاه .

ولكن . . . هل معنى هذا أن يتملق الكاتب جمهوره ، فيهدد حواسه ويدغدغ غرائزه ، ويستثير فيه الطبقات السفلى من الانسان ؟

كلا بطبيعة الحال ، فقد كان تنيسى وليامز يقف على العكس من ذلك تماما ، حتى لقد عالج مضمون الجنس بعنف بالغ وقسوة شديدة ، دون أن يقع فى هوة الاثارة الجنسية ، وانما تركيزه على الجوانب الحيوية لهذا المضمون ، ومن خلال تناوله الشاعرى الجاد ، جعله يؤكد الحقيقة النقدية القائلة بأن العبرة ليست بالمضمون ذاته ، ولكن بأسلوب المعالجة الفنية لهذا المضمون .

وهذا ما جعل تنيسى وليامز فى مسرحياته جميعا ، يسير فى اتجاه يكاد يكون مغايرا لاتجاه رائده يوجين أونيل ومعاصره آرثر ميللر ، فبينما كان أونيل باتجاهه التعبيرى يسير من الانسان الى المجتمع ، كان وليامز باتجاهه الرمزى يسير من المجتمع الى الانسان .

كان أونيل فى دراماته يعنى بجوهر الحياة ، وكان ميللر يهتم بظروف المجتمع ، أما وليامز فكان شغله الشاغل طبيعة الانسان !

ولكن هل معنى هذا أن حياته هى مسرحياته ، أو انه كتب مادة هذه المسرحيات بمداد تلك الحياة ؟

الواقع أننا لا نكاد نعرف سوى القليل عن حياة تنيسى وليامز الخاصة ، من هذا القليل انه عاش حياته عازبا ، ولم يفكر فى الزواج ، وهو من هو فى عالم الجنس ، هو الذى كتب كل هذا الكم من المسرح الجنسى ، وهو الذى تتلمذ على د. هـ. لورانس أخطر كتاب الجنس فى تاريخ الأدب الغربى ، وهو الذى قرأ سيموند فرويد عالم النفس الشهير ، الذى ذهب الى أن الدافع الجنسى هو أقوى الدوافع المتحكمة فى سلوك الانسان ، المحددة لمصيره .

والذى نعرفه عن حياته كذلك ، انه ولد مع مولد الحرب العالمية الأولى ، فى عام ١٩١٤ ، وكان مولده فى مدينة سانت لويس بولاية ميسورى الأمريكية ، وكان اسمه الأصلى توماس لانير ، ولكنه اشتهر باسم تنيسى الذى أخذ من اسم ولايته .

أما أبوه فكان يشتغل بائعا فى محل لتجارة الأحذية ، وكانت أمه سليلة بيت أرسطراطي فى جنوب الولايات المتحدة ، وكان جده لوالدته قسيسا مرحا . وأديبا شاعرا أوثق حقيقته الضمير حب الأدب والشعر ، وقص عليه قصص عائلات الجنوب العريقة التى كان يسرى إليها الانحلال نتيجة للكساد الاقتصادى المشهور .

وفى سانت لويس بولاية ميسورى أتم دراسته الثانوية ، ثم التحق بجامعة ، سنة ١٩٣١ ولكنه لم يمض بها سوى عامين ، حيث اضطرت ظروف الحياة الى هجر الدراسة ، والالتحاق كاتباً فى مصنع الأحذية الذى كان يشتغل فيه أبوه . وفى هذا المصنع ، اكتسب تجارب جديدة عن حياة العمال والصناع والموظفين ، ساعدته فى كتابة مسرحياته فيما بعد . واشتغل صبيا ممن يدقون الأجراس فى فندق من فنادق نيو أورليانز ، كما اشتغل كاتباً على الآلة الكاتبة فى جاكسون فيل بولاية فلوريدا ، ومناديا أو « بلاسير » فى إحدى دور السينما فى نيويورك ، ثم جرسونا . ومنشدا للأشعار فى أحد النوادي الليلية بقرية جرينتش بنيويورك ، الى آخر هذه الأعمال التى تذكرنا بحياة يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى الحديث .

والذى يهمنا من هذا كله ، هو أن تنيسى وليامز على الرغم من كل هذه الظروف الصعبة لم يكف عن نظم الشعر وكتابة القصص وتأليف المسرحيات ، الى أن استشعر الخطر الحقيقى الذى يترتب به ان هو تهادى فى الاستسلام للذل هدم الحياة ، فما كان منه الا أن عاد الى الالتحاق بالجامعة .

وتقدم الى مؤسسة « مسرح المجموعة » بنيويورك بمسرحياته الأربعة الطويلة التي كتبها قبل مسرحية « معركة الملائكة » وكان أسرهم جميعا « الأميركان فلروز » ٠٠ لنيل احدى الجوائز التي أعلنت عنها ، وحصل بالفعل على الجائزة المالية المقررة وقدرها مائة دولار عام ١٩٣٩ ، فشعر بالسعادة والفرحة ، وكتب يصف هذه الفترة بقوله « كانت أياما ذهبية خالصة ٠٠٠ وليالى ترصعها النجوم ٠٠٠ وكنت أبدو شابا صغيرا أسقطت على كاهله هموم الحياة ٠٠ »

وترتب على هذه الجائزة حصوله على منحة روكفلر التي تقدم للكتاب الناشئين ومقدارها ألف دولار ، وكانت أدورى وود أول مهنئة وهى التي أصبحت فيما بعد وكيلة لأعماله .

وانتقل تنيسى وليامز الى نيويورك عام ١٩٤٠ حيث التحق بفرقة أوائل الكلية الذين يتخصصون فى الكتابة للمسرح ، والتي كان يشرف عليها جاستر ونيريز هليبرن ، واستطاع أن يقنع جاستر بتقديم مسرحيته « معركة الملائكة » الى مسرح الجليد ، وفامت الفنانة مرجريت وبستر باخراجها لسبعة المامها بالأحوال المعيشية لأهل الجنوب الأمريكى ، حيث كانت تجرى أحداث المسرحية . ولم تنل هذه المسرحية نجاحا عند عرضها فى بوسطن بالرغم من التعديلات التي أجراها وليامز وخاصة فى فصلها الأخير .

ولم يكن هذا الفشل سببا فى توقف تنيسى وليامز عن الكتابة بل كان حافزا قويا للاستمرار والنجاح فى عالمه المسرحى ، وقد ظل يعاود كتابة هذه المسرحية بالذات لمدة سبعة عشر عاما حتى أخرجت تحت اسم جديد وهو « زورفيوس يهبط » عام ١٩٥٧ .

على أن أهم حدث درامى فى حياة تنيسى وليامز ، جعله يكثف اهتمامه بالمسرح ، هو مشاهدته لمسرحية هنريك ابسن «الأشباح» تمثلها الإنازيروفيا فى جامعة ميسورى ومن يومها والمسرح يلهب خياله ويستحوذ على ملكاته كلها .

غير انه اذا كان وليامز قد تأثر بأشباح ابسن وهو فى دور الطلب . فقد آثر سوناتا « الشبح » لأوجست سترندبرج فيما بعد ، كما فضل طريقة الكاتب السويدي التأثير على تقاليد المسرحية ذات الحكمة الجيدة ، على طريقة الكاتب النرويجي الذى كان مولعا بالمسرحية محكمة الصنع .

هذا فضلا عن طموحه الحاد فى أن يمنح مسرحه طابعه الخاص وأسلوبه المميز ، سواء بالجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية فى وحدة

واحدة ، أو بالمزج بين الفنون السمعية والبصرية والذهنية فى آن واحد ، فعنده أن التجسيد الدرامى للفكرة أو للمضمون لا يكون الا من خلال الصوت واللون والحركة فوق خشبة المسرح .

وفى الوقت الذى كان فيه كتاب المسرح الأمريكى يعيشون تحت وطأة الظروف الاجتماعية الناجمة عن مرحلة الكساد الاقتصادى ظل تنيسى وليامز على اهتمامه بالانسان فى ذاته ، أو بالأحرى بطبيعة الانسان ، همومه النفسية وصراعاته الداخلية ، دوافعه الذاتية وغرائزه الباطنية ، مما أدى الى تفرد مسرحياته عن مسرحيات معاصريه . من أمثال كلبفورد أوديس وليليان هيلمان وآرثر ميللر .

وإذا كنا نلمس فى مسرح تنيسى وليامز آثار أوسكار وأيلد وأوجست سترندج ود . ه . لورانس ويوجين أونيل من رواد المذهب الطبيعى ، فقد كان رغم هذا كله شديد الحرص على استقلالية مسرحه ، وعلى السباحة فى تياره الدرامى الخاص ، حيث العاطفية التى لها معناها والموسيقية التى لها مغزاها ، والشاعرية التى لها رموزها ، والغموض الذى اذا انكشفت أستاره فقد مسرحه العمق والمدى .

ومعنى هذا ان تنيسى وليامز يقدم لنا عالما انسانيا بكل ما فى هذا العالم من حقائق متشابهة وقائع متداخلة ومزايا ومميزات متنافرة ، أى انه يشبهه عالمة على حياة الانسان الواقعية وعلى الرمز الذى يعنى الواقعة والذى يتمثل فى الاوهام والاحلام .

وإذا كانت الواقعية قيمة مادية ملموسة ، فان من ينسى الواقع من أوهام وأحلام ، هو من ضله الانسان ، وقد يجد الواهم فيما يتوهم حيل النجاة ، ولكنه سرعا ما يتبخر عندما يصطدم بالواقع ، وقد يرفض التنازل عنه ويظل يعيش متمسكا به الى أن يصطدم فى النهاية بالحقبة الراهنة ، وعندئذ ينح بالابد منه . . الدمار والانهيار .

ويتعرض تنيسى وليامز لهذا النوع من التحليل والدراسة فى عالمه المسرحى ، مؤكدا ايمانه بوجود الانسان وصراعه مع ارادته ومصيره ، وفراره من عالمه الذى يصعب عليه التعايش داخله والانتماء اليه ، ومؤكد ايضا ان هذا الصراع ليس بين الانسان والقدر ، ولكنه بين الانسان بشطريه . . أى بين الرجل والمرأة ، وانه صراع مرير بين ارادة الموت وارادة الحياة ولذلك فهو يجد فى الجنس والحب عنصرين من عناصر الصراع من أجل البقاء ، والتصدى من أجل حياة أفضل .

وهو عندما يلجأ الى الجنس ليعنبره غاية ، وانما وسيلة مادية للبقاء والاستمرار ، وعندما يلجأ الى الحب فلكى ينعم الحياة بشاعرية تجد مما فيها من قسوة وضراوة .

وبذلك يتخذ تينيسى وليامز من الحب والجنس عاملين قوين في خلق وتشكيل وتنويع الصراع الدرامى ، فى مسرحياته ، مع دفع هذا الصراع الى أعلى درجات التوتر ، مما يكسب مسرحه المتعة والاثارة .

هذه البذور وتلك الجذور هى التى أودعها تينيسى وليامز تجاربه المسرحية الأولى ، أو مسرحياته ذات الفصل الواحد ، .

فى مسرحيته القصيرة « طفل مونى لايبكى أبدا » تتخلق شخصية العامل مونى التى نلتقى بها فيما بعد ، فى مسرحيته الكاملة الطول « معركة الملائكة » وفى مسرحيته القصيرة أيضا « ٢٧ عربة محملة بالقطن » يتولد موضوع مسرحيته « عربة اسمها الرغبة » التى نالت شهرة واسعة ، وفى مسرحية « التطهير » ذات الطابع التراجيدى تعثر على ارهاصات أكثر مسرحياته شهرة « هواية الحيوانات الزجاجية » .

أما مسرحيته القصيرة « صورة المادونا » تتذكر على الفور بأسهر بطلات تينيسى وليامز على الاطلاق « بلاتشى دى بوا » بطلة مسرحية « عربة اسمها الرغبة » كما نستطيع ان نجد نوعا من العلاقة بين مسرحية « تجية من برتا » ومسرحية « رسائل لورد بايرون الغرامية » .

فهو يجسد دراميا الدوافع النفسية والرغبات الجنسية لدى شريحة بأكملها من أفراد الجنوب الأمريكى ، الذى قدر عليهم ان يكونوا ضحايا تلك الحياة الجنسية الهابطة والاجتماعية الفاسدة ، والاقتصادية الكاسدة ، التى نجمت عن انحلال حياة انقطاع الجنوبى من الولايات المتحدة .

كانت « معركة الملائكة » هى أول مسرحيات تينيسى وليامز « وعى أيضا أول معاركه مع دنيا المسرح ، وكان ذلك فى عام ١٩٤٠ عندما تحمس لها الناقد الكبير جول جاستر وقدمها الى مدير مسرح الجليلد لورانس لانجر ، الذى عهد باخراجها الى مارجريت ويستر لسعة المامها بظروف المعيشة التى يعيشها أهل الجنوب الأمريكى .

ولكن المسرحية فشلت ولم تحقق النجاح الذى كان يأمله وليامز ، على الرغم من قيام الممثلة المشهورة مريام هوبكنز ، ببطولتها ، وعلى الرغم من أن وليامز عاد الى ذات المسرحية وحاول تنقيحها باضافة أبعاد رمزية وإيحائية جديدة ، وتسميتها باسم جديد « أورفيوس يهبط » حيث تحول بكل المسرحية القديمة فال إسكافير الى أورفيوس الذى يرمز الى الفنان

الخالد الذى يفشل فى مجاراة العالم البائس الذى تحيط به قوى الشر والدمار من كل جانب ، الا ان المسرحية الجديدة لاقت نفس حظ المسرحية القديمة من الفشل والسقوط .

ولكن هذا الفشل الباكر لم ينل من عزيمة تنيسى وليامز ، الذى فاجأ العالم المسرحى فى عام ١٩٤٥ بمسرحيته الرائعة « هواية الحيوانات الزجاجية » التى لفتت الية الانظار وجلبت له الشهرة ، فقله حصل بفضلها على جائزة نقاد الدراما بنيويورك ، محققا بذلك النجاح المزدوج النقدى والجماهيرى .

والمسرحية دراما استرجاعية تقع فى ثلاثة فصول ، يرويها أحد أبطالها توم ونجفيلد عن أمه اماندا وأخته لورا وحياتهما المتعسة فى بيئة منحلة من البيئات المحيطة بمدينة سانت لويس . غير ان المزج فى المسرحية بين الاتجاه الرمزي الشفاف والعنف الحسى والجسدى خلق نوعا فريدا من الشعر المسرحى الذى يكسب الموقف الدرامى أبعاده الرمزية المجسدة والمجردة فى ذات الوقت .

وفى نهاية عام ١٩٤٥ قام وليامز بمسرحة احدى قصص كاتبه الروائى المفضل د . هـ . لورانس بعنوان « يا من أدركتنى » فجاءت مسرحية الكاتب الأمريكى شديدة الشبه برواية الاديب الانجليزى « عشيق ليدى شاترلى » .

ففى تصور لنا جنديا كنديا شهما يقوم بتحرير فتاة من البيئة البريطانية العفنة التى كانت تتردى فيها ، ومحاولة تخليصها من قبضة الرجل الظالم الذى كان يمتص رحيقها ويلق عرقها حتى تذوى حياتها بين أصابعها ، وتذهب هباء منثورا .

وقد حاول تنيسى وليامز ان يضيف على مسرحيته بعدا رمزيا منيرا ، يمجد به ذكرى وفاة الكاتب الكبير دافيد هيربرت لورانس ، فاتخذ من طائر العنقاء تجسيدا دراميا لهذا الرمز ، حيث كان القدهاء يرمزون للروح بالعنقاء ، كانوا يقولون ان العنقاء كالروح خالدة لاتموت .

وذلك أن لورانس نفسه فى حياته وفنه كان يؤمن بتجديد الحياة ، ويدعو الى الحياة المنجددة ، ويذهب الى ما يذهب اليه النصوص الهندى من ان تجدد الروح يكون باحراق الجسد ، تملأ كما تفعل العنقاء التى كان لورانس يتخذها رمزا لحياته ولكل حياة متجددة .

ولكن هذه المسرحية لم تصادف حظا من النجاح ، على الرغم من اوحه الشبه بين الكاتبين فى المضمون الفكرى ، لذلك قرر وليامز الا يلجأ

الى الاعداد المسرحى بعد ذلك لان الابداع الفنى مهما كان فهو أفضل بكثير من الاعداد ، الذى يمشى فيه الكاتب على قدمي كاتب آخر ، ويستعير فيه فكر غيره من الكتاب .

وفى عام ١٩٤٧ عاد تنيسى وليامز الى ينبوعه الأصلى . الى الجنوب الأمريكى . حيث النساء العاجزات عن مواجهة العالم الجديد ، العالم المدمج بالسلاح فى مواجهة نسوة لا يملكن سوى العرى الجسدى والشبق الجنسى واجترار ذكريات عالمهن القديم وكأنه الفردوس المفقود .

وكانت مسرحيته « عربة اسمها الرغبة » هى الصرخة الدرامية التى أطلقها تنيسى وليامز فى وجه ذلك العالم فتزدت أصداؤها فى جنبات العصر ، وبفضلها أصبح الكاتب المسرحى الأمريكى الأول ، بعد أن انتهى يوجين أونيل رائد ذلك المسرح ، وكان آرثر ميللر حتى ذلك الحين يشق طريقه بمسرحية « كلهم أبنائى » .

وفى العام التالى مباشرة ظهرت مسرحية « سيف ودخان » التى بلغ بها تنيسى وليامز ذروة فنه المسرحى ، وغير بها القارة الأمريكية ، ليصبح واحدا من أبرز كتاب المسرح فى العالم كله .

واعتبرها ايليا كازان المخرج الأمريكى الشهير ، أفضل مسرحيات وليامز على الإطلاق ، فوصفها فى كتابه « الاخراج المسرحى » بأنها « تراجيديا شعرية ليست واقعية ولا طبيعية » .

وتفسير ذلك ان المسرحية تحررت من قيود النزعة الطبيعية ، ومن أغلال الجنس الحديدية ، وسبحت فى تيار من الأشعار المتزجة بالألوان المعطرة بالموسيقى ، فبرز الصراع بين الروح فى شخصية آلا وبين الجسم فى شخصية جون ، تحت غشاء شفيف من الجو الشاعرى جعل تناول الكاتب للناحية الجنسية يبدو وكأنه تناول فنان وليس تناول كاتب طبيعى .

ولم يشأ تنيسى وليامز أن يخصص نفسه فى قالب التراجيديا القائمة ، بعد أن تحققت له الشهرة وتأكد له النجاح ، فراح يجرب الكوميديا موسعا دائرة المضمون الجنسى العنيف ، بحيث يشمل تشخيص الامراض النفسية والعصبية التى تعاني منها الحضارة الأمريكية ، وكانت مسرحيته « وشم الوردية » التى ظهرت فى برودواى عام ١٩٥١ بمثابة المنعطف المسرحى فى هذا الطريق .

فبطلة هذه المسرحية امرأة أرمل تدعى سيرافينا ، ولكنها مملوكة بالحيوية الدافقة والطاقة الجنسية المتفجرة ، وهى على علاقة صاخبة برجلها المضحك الفارو الذى لا يكف عن اثارها من حين لآخر ، وخاصة على رأى من ابنتها الشابة التى تعيش قصة حب عاطفية مع بحار شاب . فلا تملك سيرافينا الا أن تثور كالأعصار الجامح الذى يأخذ فى طريقه كل شئ . ولكنها مع ذلك امرأة عفة خالية من شبق الجنس العنيف ، لها موقفها الأخلاقى النبيل من قيم الحب والزواج .

وعلى الرغم من نجاح هذه الكوميديا ، الا أن نجاحها لم يجذب تنيسى وليامز الى كتابة الملهي الكوميدي ، فعاد الى موضوعه وقلبه الأثير عليه . . . التصوير الجنسى لأمراض النفس البشرية ، وفى الاطار الرمزي وبالأسلوب الشعري .

وتتألق عبقرية تنيسى وليامز ، بظهور رائعته المسرحيتين « قطرة فوق سطح صفيح ساخن » و « طائر الشباب الجميل » اللتان هزتا أمريكا هزة حضارية عنيفة وكان لهما فيها بعد الرجوع والصدى فى القارة الأمريكية .

ثم ظهرت له بعد ذلك مسرحيتان فى عرض واحد ، فى موسم ١٩٥٧ - ١٩٥٨ وهما « فجأة فى الصيف الماضى » و « شئ لا يمكن قوله » وكان اسم العرض « حى الحلق » .

وشهدت الستينات فترة تألق تنيسى وليامز وازدهاره وبلوغه ذروة الفن الدرامى ، وخاصة بعد ظهور مسرحيته « فترة التوافق » عام ١٩٦٠ . ثم مسرحية « ليلة السحلية » عام ١٩٦٢ وبعد ذلك كله مسرحية « قطار اللبن لا يتوقف » عام ١٩٦٣ م .

وهكذا كتب تنيسى وليامز خمسا وعشرين مسرحية بدأت على مسارح أمريكا وبعضها قديم بمختلف دول العالم ، وهو انتاج ضخم فى عالم المسرح ، وقد تناوله الكتاب والنقاد بالشرح والتحليل ، كما قدم عددا كبيرا من هذه المسرحيات الى مختلف اللغات .

ان مسرحيات تنيسى وليامز بالرغم من تعددها وتعدد أسمائها ، الا أنها تصدر من ينبوع واحد ، لتشكل عالما واحدا ، عالم له كيانه وتجانسه ، عالم يعتبر الانسان بشطريه أساس صراعه ودوام الحياة فيه .

ان الشعر والجنس يمتزجان امتزاجا رمزيا رائعا فى هاتين المسرحيتين، اللتين تصوران السلوك العنيف بين الرجال والنساء ، فى أحراش الشبق وبين سراديب الغريزة وأمام ساحة المجتمع .

ويكفى تنيسى وليامز ان حصل بفضل رائعته المسرحية « قطة فوق سطح صفيح ساخن » فى عام ١٩٥٥ على جائزة بولتيزر أكبر جائزة أمريكية ، كما حصل بفضلها وفى نفس العام على جائزة « رابطة النقاد المسرحيين » .

ولكن هذا العنف العنيف الذى يتلاشى فى مسرحية تنيسى وليامز ، التى ظهرت بعد ذلك بعنوان « فكرة توافق » وحصلت الطابع الكوميدى شأنها شأن مسرحيته « وشم الورد » سرعان ما يختفى ويزول . ليبزغ من جديد فى مسرحيته الوحشية « ليلة السحلية » التى يصارع فيها بطله شانون مجتمعا بأكمله بل عالما بأسره ينخر فى عظامه السوس ، ويصل به العفن الى درجة الاختناق .

وربما كانت الروح السفرية التى يتمتع بها تنيسى وليامز هى التى ساعدته على أن يتخطى بمسرحه حواجز الزمان وحدود المكان ، فهو ينظر الى الانسان فى جوهره بصرف النظر عن ظروفه الاجتماعية ، وكل ما تحرص عليه فى مسرحه هو بلورة هذا الجوهر ، لذلك فهو يمضى فى اتجاه يكاد أن يكون معاكسا لاتجاهات معاصريه كليفورد أوريتس وليليان هيلمان وآرثر ميللر ، الذين يسيرون من الانسان الى المجتمع ، على حين يسير تنيسى وليامز من المجتمع الى الانسان .

لقد كان تنيسى وليامز بحق صيحة فى ضمير مجتمعه ، وصرخة فى وجه العصر ، صور شخصياته بكل الصدق وجسد أحلامه بكل الجراءة ، وأشهد الانسان على حقيقة نفسه ، وأطلع المجتمع على أغوار باطنه ، وقال كلمته ومضى . . مضى باختياره كما لو كان طائر العنقاء الذى يسبح فى اللهب ، ويحرق فيه جسده ، ويحترق بسعير ناره ، على أمل أن تتجدد فيه الروح ، ويعود الى الحياة من جديد .

مسرح العبث عند صمويل بيكيت

«اننا هنا أمام عمل يحتوى تعبيرا صريحا
مباشرا ، فان أنتم عجزتم عن فهمه
وادراكه فالعيب فيكم وليس العيب في
الأشياء » •

بيكيت ويونيسكو ٠٠٠ هذان الكاتبان جاء كل منهما من نبع ليصيب
فى واد ، فاتفقهما تلاق بين عقليتين واختلافهما تباعد بين مزاجين ، ولكنهما
باتفاقهما واختلافهما معا استطاعا أن يتزعا أكبر مظاهره درامية فى العصر
الحاضر ، مظهرة أخذت تكبر وتتطور ويستفحل أمرها حتى أصبحت فى
النهاية تشكل ثورة من أخطر ما شهده تاريخ الأدب المسرحى من ثورات ،
وهى الثورة التى يطلقون عليها اسم « العبث » أو « اللامعقول » ، والتى
لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها بيكاسو فى
الفن الحديث .

ومصدر الخطورة فى هذه الثورة انها طرحت قضية الفن طرحا
جديدا ، وانتهت الى أن الفن الدرامى الحديث ليس تطورا للفن الدرامى
القديم بمقدار ما هو ثورة عليه ، فالفن القديم تقليد ومحاكاة أما الفن
الحديث فخلق وابتكار ، وهو لا يصور الطبيعة ويكرر الأشياء بل يحاول
أن يوسع من نطاق الطبيعة وأن يضيف الى الأشياء ، ويحاول كذلك أن
يثور على الواقع الخارجى المألوف لا بتقديم ما يشبهه ويحاكيه بل بتقديم
ما يعادله ويوازيه .

ومن هنا جاء بحث الفنان الدرامى الجديد عن عوالم أخرى جديدة ،
وعن إيقاعات ومؤثرات جديدة ، بل وعن قيم ومبادئ فنية جديدة مغايرة
لتلك التى اعتدناها من زمان فى الفن التقليدى .

وعلى ذلك فإن بدا عمل الفنان الدرامى الحديث « لا معقولا » فلانه
ابتكار ، والابتكار لا يكون كذلك الا اذا كان غير مألوف ولا معتاد . وان
بدا عمله خاليا من المعنى فلانه لا يستطيع أن يفصح عن معناه ، ولان
الخلق نفسه هو المعنى . وان بدا أنه لا يدل عن شيء فذلك لانه لا يصور
شيئا وانما يخلق شيئا آخر جديدا . وهذا كله هو ما عبر عنه بيكيت

بقوله : « اننا هنا أمام عمل يحتوى تعبيراً صريحاً مباشراً ، فان أنتم عجزتم عن فهمه وإدراكه فالعيب فيكم وليس العيب في الأشياء ، وما ذلك الا لانكم تعودتم أن تروا شكل العمل الفني منفصلاً عن فحواه ، تعودتم أن تتلقوا المضمون من غير أن تعاونوا تجربة الشكل » .

غير أن الشكل الذى يهتم به بيكيت ليس هو الشكل بمعناه المألوف المعتاد الذى تضعه فى مقابل المضمون ، وانما هو شكل المعنى أو شكل الفكرة ان صح هذا التعبير . فبيكيت بعد أن استقام له المضمون وبلغ به أقصى مداه وذلك فى صورة نظرية عامة الى المواقف والأشياء والأشخاص ، نظرة مؤداها عبارته المشهورة التى رفعها شعاعاً لفلسفته : (اننا نخرج من ظلمات الرحم الى ظلمات القبر مارين بظلمات الحياة » .

أقول ان بيكيت لما استقام له المضمون استدار الى الشكل ، لا شكل المضمون وانما شكل الافكار . فعند بيكيت ان الفكرة لها شكل ، هذا الشكل هو ما يهمه وان كان لا يؤمن به وهذا ما يعبر عنه بقوله : « اننى لا أهتم بشكل الافكار وان كنت لا أؤمن بها » .

وهو يضرب لذلك مثلاً عبارة قالها القديس أوغسطين عن اللصين اللذين صلبا الى جوار المسيح ، أحدهما هلك والآخر نجا ، يقول : « لا تفتقر فأحد اللصوص هلك . . . لا تياس فأحد اللصين نجا » . فهذه العبارة عند بيكيت لها شكل ، هذا الشكل هو الذى يهمه . كائنا ما كان المعنى الكامن فى بطن الشكل :

والواقع أن هذا الاتجاه فى الفن له سوابقه فى الفلسفة ، وبخاصة عند الفيلسوف الالماني المعاصر « أرنست كاسير » الذى ذهب فى كتابه الكبير والشهير « فلسفة الأشكال الرمزية » الى أن الفعاليات الانسانية كالأسطورة والدين واللغة والفن والتاريخ ، والعلم تمثل صوراً أو رموزاً أو أشكالاً للحضارة الانسانية ، وهى على تكثرها وتنوعها ترتد جديداً الى وحدة واحدة ، ولا بد لنا من أن ندرس هذه الأشكال لكي نتعرف على الوضع الموضوعى لكل منها ، ولكي نكتشف هذه الوحدة الوظيفية التى تربط بينها . فنحن على حد تعبير الفيلسوف : « نصنع أشكالاً داخلية للأشياء والافكار الخارجية » والفن كسائر الأشكال الرمزية ليس نسخاً حرفياً لحقيقة جاهزة معطاة ، وانما هو احدى الطرق المؤدية الى نظرية موضوعية للأشياء وللحياة الانسانية .

ومن هنا كانت ثورة اللامعقول ثورة جديدة كل الجدة ، فهى تتضمن التجديد فى الشكل والمضمون معاً ، وهى حركة بذاتها لا يمكن مقارنتها

بحركات درامية أخرى كالواقعية والتعبيرية اللتين لم تتضمننا سوى التجديد
فى المضمون .

والحقيقة التى ينبغى تأكيدها هى أن بيكيت لا يكاد يمثل سوى
نفسه من ناحية الشكل والمضمون معا ، فالرؤية الانجليزية من ناحية
الشكل قد تخلصت بصفة نهائية من تيار الشعور ، عادت الى أساليب
الانشاء التقليدية كما كانت متبعة فى العصر الديكتاتورى ، أى انها عادة
الى ما قبل فى جنيناوولف وجيمس جويس .

أما عن ناحية المضمون فيمكننا أن نؤكد ان بيكيت ظاهرة فريدة.
صحيح انه يمكن أن يتصف بالوجودية ، وان القصة الانجليزية المعاصرة
تتضمن قدرا غير قليل من النزعة الوجودية كما هو الحال فى قصص
هـ.أ. ايريس ميررون ، ولكن شتان بين وجودية بيكيت ووجودية ميررون ،
فقد أخذ بيكيت من الوجودية جانبها القاتم المتشائم وأخذت ايريس مرزون
جانبها المسيحي المؤمن .

وبيكيت ويونيسكو من حيث انهما صاحبا الدور الطليعى فى هذه
الحركة الجديدة أن جمعت بينهما ملامح عامة وسمات مشتركة ، أو
باختصار أن اتفقا على الخطوط الأساسية لهذه الحركة فان تطبيق هذه
المبادئ أو بالأحرى نوعية التطبيق تختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف
الحس الدرامى البسيط الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا .

فيونيسكو انصبت ثورته على « العادات اللغوية » بوصفها موصلا
جيدا من مواصلات التفاهم بين الناس أو بالأصح موصلا ردى لتحقيق
هذا التفاهم ذلك لان يونيسكو استطاع أن يكتشف حقيقة على جانب كبير
من الخطورة والأهمية ، هى ان اللغة التى نطق بها ونتفاهم
قاصرة عن تحقيق أى نوع من أنواع التواصل أو التفاهم ، بل كثيرا
ما تؤد بنا الى أن نتقاطع ولا نتفاهم حتى ليشعر الفرد أحيانا وكأنه فى
عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الآخرين .

تماما كما كان العجوزان بطلا مسرحية « الكراسى » يعيشان فى قلعة
مهجورة بجزيرة نائية لانهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع ...
فاللغة عقبة فى طريقهما ، كراسى فى عرض الطريق .

أما بيكيت فقد اتجهت ثورته أكثر ما اتجهت الى « عادات السلوك »
فالإنسان يقف وحده وفى الوقت نفسه يحاول أن يكون مع غيره ، ولكنه
عندما يجد هذا الغير يصبح الاتصال مستحيلا فاذا أصبح الاتصال ممكنا
فان هذا الغير يكون مشغولا عنه ، مشغولا عنه بنفسه أو بغيره أو بأشياء

أخرى ، والنتيجة دائما ان الانسان يظل وحده فى مواجهة نفسه وغيره
والكون كله ، وأخيرا لا يجد قيمة لشيء لا لنفسه ولا لغيره ولا للكون كله .

فعادات السلوك ... باعتبارها أدوات عازلة تحول دون الاتصال
بالنفس بالأشياء ، وتقطع على الذات كل سبل الاتجاه المباشر نحو
الموضوع ، وباعتبارها أيضا أدوات خادعة توهم الواحد بأنه متفاهم مع
الآخر والحقيقة فان بين الاثنين سدودا عالية ومسافات طويلة ، تماما
كتلك التى كانت بين « كلوف » و « هام » فى مسرحية « لعبة النهاية »
وبين « فلاديمير » و « استراجون » فى مسرحية « فى انتظار جودو » وبين
« وينى » و « ويللى » فى مسرحية « الأيام السعيدة » التى نحن بصدد الحديث
عنها الآن .

ولكننا قبل أن نتصدى لمسرحه لابد لنا قبل أن نذكر عبارة مارتن
اسلن فى مقاله القيم المنشور فى كتابه « الرواى الفيلسوف » ١٩٦٢
اذ يقول : « ان صامويل بيكيت ليس روائيا بالمعنى المألوف ، فرواياته
يجب أن تقرأ باعتبارها قصائد شعر أساسا ، وليس الغموض الذى يعطى
مجالا لتنوع التفسيرات وتعددتها ، سوى الغموض الفنى الذى يكتنف
الشعر بصفة عامة ..

ويقول اسلن فى هذا المعنى ان روايات بيكيت تترك فى قارئها نفس
الآثر الذى يتركه الشعر فى النفس البشرية ، خاصة اذا علمنا ان بيكيت
الفنان انعكاس لشخصية بيكيت الانسان ، فهو يكتب عن نفسه ولنفسه
كما لم يكتب أحد ، وكما لو لم يكن للآخرين وجود ..

ونعود الى مسرحيته « الأيام السعيدة » .. ففى هذه المسرحية كما
يقول بيكيت « لا شيء يحدث ، لا شيء يحدث على الإطلاق .. لا أحداث
تقع ، ولا شخصيات تتصارع ، ولا عقدة توضع ثم تنفجر ، ولا هدف
واضح أو لحظة تنوير ، وأخيرا لا بداية ولا وسط ولا نهاية .. لانه اذا
انعدم المكان وضاع الزمن أصبح كل شيء داخلا فى كل شيء ، وأصبحنا
نحن المتفرجين فى منطقة انعدام الوزن الدرامى » .

فالمسرحية مسرحية جو ومناخ ، والجو لا يفهم ولكنه يعاش ، والمناخ
لا يعقل ولكننا نتأقلم فيه ، انها أشبه بلوحة من لوحات بيكاسو
لا تحاول أن تفهمها اما أن تحبها أو تكرهها . فليس هنا حوادث كما قلنا
ولا شخصيات ولا عقدة ولا شيء من هذا كله ، كل ما هنا أنغام عامة واللوان
عامة وخطوط عامة ، من هذه الصفات العامة يرسم القارئ فى ذهنه
خريطة ما للمسرحية .

ذلك لان بيكيت يرفض كل هذه المعطيات التى يتألف منها المجال الدرامى القديم ، ويستبدلها بمعطيات أخرى جديدة نراها بوضوح صارخ فى الصياغة المسرحية التى بلغت حدا كبيرا من الروعة والبراعة ٠٠٠٠٠ . حيث الأداء الضامت أحيانا ، والتلوين الصوتى أحيانا أخرى ، والسكنات والحركات الدالة أحيانا ثالثة ، ثم الحوار المقعم بالطاقة الشعاعية ، وأخيرا المواقف الكوميديية المؤسسية التى تعتمد أساسا على التناقض الجذرى العميق فى كل أبعاد المجال الانسانى ، أعنى على ملكة التهكم والسخرية ٠٠٠ تلك التى تدرك أوجه الشبه بين المختلفات وأوجه الخلاف بين المتشابهات ، أو تلك التى تلتقط أوجه المفارقة بين الواجب والحاصل ، بين الظاهر والباطن ، بين الصحيح والزائف ، أو باختصار بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون .

ومن هنا لم تكن السخرية عند بيكيت نوعا من الفكاهة الفعاعية المسطحة التى تعتمد على التلاعب الرخيص بالألفاظ ، بل هى شئ يرتبط بالخاصة الخلقية أو بالاحساس بالواجب ، فلتن بدا بيكيت متشائما فى بعض الأحيان ، فليس هو التشاؤم الذى ذهب اليه شوبنهاور بدافع اليأس والقنوط والفرار من الحياة وانما هو من قبيل التشاؤم الذى ذهب اليه توماس هاردى بدافع الأسف الحزين على الانسانية التى يمكن لمستقبلها أن يكون أسعد من ماضيها اذا نحن أردنا ذلك وحاولناه .

ومن هنا أيضا كان بيكيت سلالة ايرلندية أصيلة تحمل جرائم الذكاء واللامحابة والغوص الى الأعماق ، تلك التى رأيناها تجرى فى دماء « أوسكار وايلد » و « برنارد شو » و « سير أوكيزى » فضلا عن الكاتب العظيم ٠٠٠ « جيمس جويس » .

ومن هنا أخيرا كانت مسرحيات بيكيت كما قلنا نوعا من الملهاة المؤسسية (تراجيكوميديا) حبث الملهاة فى جوف المأساة أو الملهاة التى تنز بالأسى والتوجع بتراجيديا الوجود البشرى المصير الانسانى . وهذا ما أسماه بعض فلاسفة الوجودية المعاصرة بالسروور المتألم أو الألم السار ، والسعادة الآسفة أو الأسف الشديد ٠٠٠ فالسعادة فى « الأيام السعيدة » هى سهد الذكرى وأرق الانتظار .

واذا كنا فى دراما بيكيت قد فقلنا العقدة وفقدنا الشخصيات لان الأحداث قد تلاشت ، والفروق بين الشخصيات انعدمت ، وأصبحنا أمام واقع التحم فيه الشكل بالمضمون حتى لم يعد يتبق فوق سطح هذا الواقع غير مواقف انسانية جامدة قوامها الأفعال وردود الأفعال ، فان دراما بيكيت لها مفاتيح أخرى تجدها فى التنبيهات المسرحية التى نص عليها فى

الاضاءة ، فهو يرفض كل ما لا يجيء خادما للنص وكل ما ليس عنصرا
داخلا فى صميم « العرض » ولا أقول « الحدث » الدرامى . فالشجرة
الجرداء فى عرض الطريق المقفر توحى لنا فى مسرحية « جودا » بفكرة
الاجذاب التى ترادف عقم الحياة وعذاب الانسان ، وظل الصليب الملقى
على الأرض فى « لعبة النهاية » يواجهنا بفكرة الكفارة وانتظار الخلاص .
وهو خلاص فيه الظل ولا شئ فيه من الحقيقة ، وربوة الرمل المغطاة
بالعشب بالمنزوع والتى تدفن فيها ويني فى « الأيام السعيدة » تذكرنا
بفكرة الدفن والرجوع الى رحم الحياة أو الأرض الأم .

وثمة حقيقة على جانب كبير من الأهمية تجيء فى مسرحيات بيكيت ،
وهى ظاهرة الغموض ، فالغموض عنده أشبه بالغموض الذى تمليه التجربة
الصوفية ، والتى تتحدى كل محاولة لوضعها ، لان الكلمات تقف عاجزة
أمام محاولة التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، وبيكيت يريد التعبير عن
العدم النابعة وراء الوجود . . ويستعمل فى ذلك الكلمات مع علمه بأن
الكلمات ليست موصلا رديئا للمعاني فحسب ، بل انها لا توصل شيئا
على الاطلاق .

و « الأيام السعيدة » وهى من أهم مسرحيات بيكيت ، تقع فى فصلين
ويقوم بالتمثيل فيها شخصيتان ، أما الفصلان فالمنظر فيهما واحد لا يتغير ،
وليس هناك فارق بين المنظرين سوى أن ويني ترى فى المنظر الأول مدفونة
الى ما فوق خصرها فى وسط الربوة ، وترى فى المنظر الثانى مدفونة الى
رقبتها تحت الربوة . وينص بيكيت على ضرورة تجانس وهج الشمس
مع الوهج الذى يظهر على ويني حتى يبدو الوهجان وكأنهما وهج واحد ،
وحتى يتلاشى هذا الوهج الواحد فى الفصل الثانى ، وكلما تلاشى الوهج
كلما زحف الرمل ، فكل لحظة تمر تضيف حبة رمل جديدة الى الربوة
التي دفنت فيها ويني . . ان الحياة تخبو والموت يزحف .

وأما الشخصيتان الوحيدتان فى المسرحية فهما « ويني » امرأة فى
حوالى الخمسين ، و « ويللى » رجل فى حوالى الستين .

ويلاحظ أن كلمة « ويني » بالانجليزية تفيد معنى الفوز أو الحصول
على شئ ، كما ان كلمة « ويللى » تعنى العزيمة أو الارادة .

عجوزان قعبدان كل بطريقته الخاصة . . . المرأة دفينه ربوة من
الرمل ، والرجل حبيس جحر من القش . المرأة لا تتحرك أبدا وانما تتكلم
أى كلام والرجل قليلا ما يتكلم وكبيرا ما يتحرك ، وتحركه من الحجر الى
سيفح الربوة وعلى أطرافه الأربعة . . انهما معا ينتظران شيئا

ينتظران الخلاص ، ولكنه الانتظار الذى لا ينتهى ، والخلاص الذى لا يجىء أبدا .

هاتان الشخصيتان ليستا غريبتين علينا فقد رأيناها من قبل ...
انهما بوزو وعبداه لكن فى مسرحية « فى انتظار جودو » ، وهما هام
وخادمه كلوف فى مسرحية « لعبة النهاية » . وهما رمزان لشئيين ...
هما بالاصطلاح الطبقي السيد والعبد ، وبالاصطلاح السيكلوجى الأنا
والهو . وبالاصطلاح الفلسفى العقل والمادة ، وبالمعنى الدينى أو الصوفى
الجسد والروح ، فهما لا ينفصلان عن بعضهما رغم المحاولات المريعة التى
يبدلها أحدهما لينفصل عن الآخر ، وهما اختلافهما وتباينهما وجهان
لحقيقة واحدة ... قد تكون المجتمع وقد تكون الحياة وقد تكون الانسان .

وتبدأ المسرحية بسماع صلصلة جرس حادة بعدها تستيقظ « وينى »
لتبدأ يوما جديدا « يوم الهى آخر » . وهى تستيقظ على صلصلة الجرس
لا على دقائق الساعة ، لانه ليس فى حياتها زمن أو لان الجرس يحصى الزمن
دون أن يشير اليه . وبعدها تستيقظ « وينى » تأخذ فى الحديث مدفونة
هكذا فى وسط الربوة ، وخلف الربوة تلمح زوجها « ويللى » ولكننا لا نرى
سوى ذراعيه تتصفحان الجريدة ، ولا تسمعه الا كل حين وآخر يقول كلمة
وعلى الأكثر كلمتين .

ومن حديث « وينى » نعلم أن هذا اليوم ما هو الا يوم آخر من أيام
حياتها ، يوم ليس أسوأ ولا أفضل لان حياتها لس فيها تغير ، فهى
تقول : « ليس هناك طعم ... لآى شئ ولا جدوى ... فى الحياة » . ولانه
كتب عليها أن تحيا هذه الحياة نراها تستعين عليها بالثرثرة ، والكلام
الملى أحيانا والفارغ فى أغلب الأحيان ، فهى تقول « انه ليوم شاق ...
لا يضيف شيئا أو بعض الشئ الى معلومات الانسان مهما كانت تافهة ،
أقصد الاضافة فانها تهيب الانسان لتلقى الآلام » .

وفيم تحدثنا وينى ؟

تحدثنا عن أشياء كثيرة أغلبها تافه وبعضها جاد ... فهى تحدثنا
عن حقيبتها وقبعاتها ، عن الادوية والعظام ، عن الشمسية ومعجون
الأسنان ، ولكنها من خلال هذا كله تحدثنا عن الحب والحياة ، عن
الذكرى والسعادة ، عن الايام التى ذهبت والايام التى تجيء . ونحن
نعلم من حديثها انها تنتظر شيئا سوف يقع أو لابد ان يقع ، لان الكبير
من سعادتها يتوقف على هذا الشئ . « لا ، ان شيئا ما لابد ان يقع فى
العالم ، يشغل حيزا من الفراغ ، ويحدث نوعا من التغير » .

ونعلم من حديثها أيضا انها فى بحث عن الزمن الضائع لان أيامها تمر سريعا مر الكرام وهى تريد ان تعمل شيئا يبقى وسط هذا السيلان الدافق من الساعات والايام . « آه . طيب ، ماقلناه أقل من أن يقال ، وماعملناه أقل من أن يعمل . ومع هذا فالخوف عظيم ، عظيم الى أقصى حد . فهناك أيام بعينها يجد الانسان نفسه فيها مهجورا مهملا . ولا تزال الساعة تجرى قبل أن يدق جرس النوم . ولا شيء يقال أكثر مما قلناه ، ولا شيء يعمل أكثر مما عملناه ، ذلك لان الأيام تمر مر الكرام ، أيام بعينها تمر مر الكرام ، تمر تماما مر الكرام ، ويدق الجرس ، ولما نقل شيئا أو قليل هو ما قلناه ولما نعمل شيئا أو قليل هو ما عملناه » .

وعد « ويني » أن هذا هو مصدر الخطر ، وما يجعلها تحتاط لهذا الخطر لذلك نراها تتعلق بحقيبتها التى تحتوى على بعض الأشياء النفاهة ، فهذه الحقيبة هى ضريح الآمال والذكريات جميعا ، والثبات الظاهرى لما فيها من أشياء هو الذى يدخل الطمأنينة الى نفس « ويني » ، صحيح أنها طمأنينة زائفة ولكنها طمأنينة على كل حال ، طالما انها تنتظر اللحظة المحتومة ، اللحظة التى ينتظرها كل انسان عندما يغليه الرمل ويواريه التراب « آه أيها التراب ... يا آلة الاطفاء العتيقة » .

ان « ويني » تعرف مصيرها المحتوم ، ولكنها لا تقوى على شيء ازاء هذا المصير ، أو هذا الموت الذى يزحف نحوها ببطء ولكن بثبات . لهذا نراها تنغمس فى أشياء الحياة العادية تلهو بها وتعبث ، ونسمعها تقول أى كلام تطمئن به نفسها أو تخدع به نفسها وكأنها لا تعي ما يحدث أو أن ما يحدث لا يعينها ...

الزمن يترك بصمات أصابعه على نظرها وأسنانها وذآكرتها ، وهج النور يخبو وتراب الأرض يزحف . لا شيء دائم ، لا شيء ثابت ، كل شيء يتغير ، وكل شيء الى زوال .

وبهذا الايقاع السيمفونى الحزين ينتهى الفصل الأول وهو أطول الفصلين ، انه عبارة عن مونولوج طويل مروع بجمله ومأساته معا ، يبدأ لينتهى متقطعا ، قصير العبارات ، فجائى الانتقال من موضوع الى موضوع آخر لان الكاتب يعمد الى استشارة الذكرى واستنزاف ما فى طبقات الوعى السفلى . والقصة فيه لا تنمو بمقدار ما تدور على نفسها أو تتحرك فى خطوط متوازية ، ومن بدئه حتى الختام نسمع بين كل حين وآخر صوت « ويلي » المسكين كأنه نواح على الحبة وهى تذوى ، وكأنه الصوت الذى يتناهى الى الأسماع من وراء القبر .

ويرفع ستار الفصل الثاني عن « ويني » مدفونة الى رقبتها ، قبعتها فوق رأسها ، وعيناها مغمضتان ، أما رأسها الذى لم يعد فى إمكانها أن تدبره والذى لا هو بالمتحني ولا هو بالمرفوع فيرى شاخصا الى الأمم دون أن يبدى حراكا ، وأما حركات عينيها فهي وحدها التى تنقل التعبير .

ورغم هذا كله نسمعها تبدأ كلامها عندما يدق الجرس بقولها « سلاما أيها النور المقدس » وكأنما تريد أن تقول ان الحياة تستحق أن تعاش حتى ولو كان الانسان مدفونا الى رقبتة ، لانه ان فقد القدرة على التعبير بالحركة فهو قادر على التعبير بالنظرة ، وحتى ان فقد هذه الأخيرة فهو قادر على التعبير بالكلمة . . . الكلمة التى كانت فى البدء والتى ينبغي أن تكون فى الختام .

وهكذا نسمع « ويني » تتحدث وتثرثر وتقول أى كلام تلوك فيه الذكريات وتجتر فيه أيامها السعيدة ، ولكننا نستطيع أن نستمتع خلف ثرثرتها الى كلام له معنى وفيه دلالة ، كلام لا تقوله « ويني » ولا نسمعه على لسانها ولا نراه فى حركات عينيها ، وانما يدركه الانسان فى أعماق ذاته بطريقة مباشرة وكأنه ينبع من داخله بدلا من أن يتلقاه من الخارج . . . وكأنه قد أصبح فى مكان ويني . . . ينتظر الموت .

وقرب نهاية هذا الفصل الأخير يظهر « ويللى » مرتديا كامل ملابسه ، زاحفا على أطرافه الأربعة ، محاولا أن يتسلق الربوة ليلمس وجه « ويني » فتقول له وفى صوتها تهدج : « كان ذلك منذ وقت مضى عندما كنت قادرة على أن أعطيك يدى » . وهنا يسقط « ويللى » بقوة ويرتمى على الأرض ويقول « وين » قالها بصوت متحشرج وبعدها سكنت عن الكلام . وترد عليه « ويني » وفى صوتها فرحة : « وين . . ان هذا اليوم لبوم سعيد ، سيكون هذا اليوم يوما سعيدا هو الآخر » .

ثم تبدأ « ويني » فى ترديد أغنيتها التى كانت تنهيا لها من أول المسرحية وكأنما تغلبت قوة العاطفة على الموت ذاته ، فجاءت أغنية « ويني » رمزا حيا لانتصار الانسان .

نعم فالكائن البشرى يختلف عن الكائن الحشرى اختلافا جوهريا ، « ويني » تختلف عن النملة التى شاهدها تجرى أمامها على خشبة المسرح . . . لان النملة تموت دون ان تدري من أمرها شيئا ، أما الانسان فانه يموت ويعلم أنه يموت ، بل يموت ويقدر على أن يتصور الموت ، بل يقدر حتى على ان يحياه .

فالانسان هو أشرف ما فى الكون ، ولكن الذى يثير حقيقته ليس

هو الكون ، لان الكون أبكم أعمى لا ينطق ولا يبين ولا يدري من امره شيئا ،
وانما يجد الانسان فى داخل نفسه ما يضيئ له حقيقة نفسه . وتلك هى
خلاصة فلسفة بيكيت التى يدين بها الامام الجودية المسيحية « بليز
بسكال » فعند الأخير أن الانسان وان يكن نبئا ضعيفا الا انه نبت مفكر ،
وأن الكون ان أهلك الانسان فان الانسان يكون أشرف ممن يهلكه ، لان
الانسان يعلم انه يموت ، أما الكون فانه لا يدري ماذا يفعل .

وهكذا يبرز وراء مسرحية « الأيام السعيدة » سؤال كبير يتعلق
بأصل الانسان ومصيره وهو السؤال الذى تحاول « وينى » الاجابة عليه
لا بطريقة عقلية بل بطريقة لا عقلية ، بالرجوع رمزا الى رحم الأم ، لان
دفنها بأعمق معانيه يمثل رجوعا حقيقيا الى ظلمة الرحم . تماما كما كان
اختفاء أوديب النهائى فى قلع صخرة فى العالم السفلى يمثل تعبيرا عن
نفس الرغبة المتجهة الى داخل الرحم . . . الى الأرض الأم .

ولا تنتهى المسرحية بعبارة وينى ، ذلك لان « وينى » عندما تنهض
وتفتحتها من تحت الربوة ، انما تؤكد فكرة العود الأبدى التى قال بها
نيتشه ، أو فكرة العبث الذى تنتصر به على الموت وتعود به الى الحياة . . .
فالحب أقوى من الموت ، وأقوى من الاثنين . . الانسان .

مسرح اللا معقول عند بوجين يونسكو

« نحن جميعا دوائر منفصلة أو كراسي
خالية أو خرا تيت ، والعلاقات التي
تربط بعضنا ببعض الآخر لا تعدو أن
تكون اصطكاكا يلتزج فيه وجود
وجود » •

عصرنا هو عصر اللامعقول ، عصر الانسان الذى يضحك بلا فرح ويبكي بلا دموع ، الانسان الذى ينظر ولا يرى ينصت ولا يسمع ويتكلم ولا يقول شيئا ، انه عصر مريض ومريضه هو مرض الأمراض ، مرض الشعور بالعبث والتناقض واللاجدوى . وأعراض هذا المرض هي السأم ، لا السأم العارض الذى يرجع الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، بل السأم الجذرى العميق السأم الكامل الخالص « السأم الذى ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحى » .

وانسان اللامعقول هو سيزيف الذى وصفه ألبير كامى بأنه يكره الموت ويحب الحياة ويعصى أوامر الآلهة ، الآلهة التى حكمت عليه بأن يدفع حجرا الى قمة الجبل ، وكلما بلغ الحجر القمة انحدر الى السفح ، ويعود سيزيف فيدفع الحجر ويعود الحجر فيسقط من جديد وهكذا الى ما لا نهاية . وسيزيف يعلم أن عمله عبث لا جدوى منه وشقاء لا هدف له ، ولكنه يعلم أيضا أن بطولته فى القيام بهذا العمل لان التخلي عنه معناه الانتحار ، وهو يكره الموت ويحب الحياة حتى ولو كانت الحياة بهذا العذاب وزيادة .

وانسان اللامعقول هو أيضا ذلك المجنون الذى وصفه كافكا بأنه يفعل أشياء غير معقولة ويبرهن على مشروعيتها بالتفكير المنطقى السليم ، فهو يصطاد سمكا فى حوض سباحة واذا سأله أحد العقلاء وهل يأكل السمك الطعم ؟ أجابه المجنون « كلا أيها الغبي ، فهذا حوض سباحة » . فالحياة كما يصورها كافكا متناقضة وبلا معنى ، والانسان يعلم هذا ولكنه لا يملك لأفعاله الا أن تكون هي الأخرى متناقضة وبلا معنى .

فلعصرنا « جوه » الخاص ، واللامعقول هو التعبير الفني عن هذا الجو .

غير أن هذين الكاتبين وغيرهما من الكتاب عبروا عنه بطريقة كلاسيكية نموذجية ، صاغوه في قالب الأدب التقليدي فجاء شكله غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا باللامعقول ولكنهم عبروا عنه بطريقة معقولة فكانوا غير معقولين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يثرون على هذا الشكل ويأتون بشكل آخر جديد يتجانس في التعبير مع ما يشعرون به ، وبذلك يعبرون عن اللامعقول بطريقة لا معقولة فيكونون معقولين .

وكان ظهور هؤلاء الكتاب في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، واندلعت كتاباتهم النورية بشكل صاروخي حتى شكلت مدرسة جديدة في المسرح عرفت باسم « مسرح العبث » وكان من روادها أرتور أداموف وجان جنييه وصمويل بيكيت والكاتب العظيم يوجين يونيسكو .

ورواد هذه الحركة العبثية تجمع بينهم ملامح عامة وسمات مشتركة فهم متفقون على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة للتعبير عن أزمة الانسان المعاصر ، وعلى ضرورة تطويع المسرح بحيث يصلح لما تحمله كتاباتهم من تجارب درامية وأبعاد ميتافيزيقية ، وعلى ضرورة التعبير من الواقع بما هو فوق الواقع ، اى بتحطيم العلاقات المنطقية بين الاشياء ، وقلب الاوضاع المألوفة بين الاشخاص ، والكشف عن قصور اللغة في التفاهم بين الناس ، بحيث يؤدي هذا كله الى خلق عمل فني متكامل يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدي الى متعة فنية هي الأخرى من نوع جديد .

أقول انهم جميعا متفقون فيما بينهم على هذه المبادئ العامة ، ولكن تطبيق هذه المبادئ أو بالأحرى نوعية التطبيق تختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف الحدس الدرامي البسيط الذي يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا .

فأداموف ثار على « عادات التفكير » لانها في رأيه فاشلة في توصيل المعانى وابلاغ الأفكار ، عقيمة في تناول الأشياء والنظر الى الأمور ، ولذلك فان شخصياته تعيش في فصام ذهني وتصعد روحى ، كل شخصية بمعزل عن الأخرى لان الشخصيات جميعا دوائر منفصلة تدور حول نفسها كأنما هي أجرام سماوية .

واتجهت ثورة جان جنييه الى النظم السياسية ، بحيث تعكس الهجوم الضارى الذى تتضمنه مسرحياته على تقاليد الدراما السائدة في

عصره ، وعلى القيم لاجورجوازية التي اعتنقها المجتمع الفرنسي ، وعلى مبدأ الاحتلال الاستيطاني لبعض الدول الافريقية .

لقد حاول جارى ان يخلق نوعا جديدا من المسرح لا يقوم على عرض الافكار أو مناقشتها ولكنه يهدف أساسا الى تفريغ جميع الافكار مع جديتها واطهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحية الساخرة وعن طريق تغيير شكل العرض المسرحي بحيث يصبح كما اللوحة النني تتسم بالعبئية والجدية في آن واحد .

واتجهت ثورة بيكيت أكثر ما اتجهت الى «عادات السلوك» باعتبارها أدوات عازلة تحول دون الاتصال اللمسي بالأشياء ، وتقطع على الذات كل سبل الاتجاه المباشر نحو الموضوع ، وباعتبارها أيضا أدوات خادعة لأنها يحكم كونها عادات توهم الواحد بأنه متفاهم مع الآخر والحقيقة أن بين الاثنين سدودا عالية ومسافات طويلة ، تماما كتلك التي كانت بين كلوف وهام في مسرحية « لعبة النهاية » وبين فلاديمير واستراجون في مسرحية « في انتظار جودو » .

أما يونيسكو فقد انصبت ثورته على « العادات اللغوية » بوصفها موصلا جيدا من موصلات التفاهم بين الناس ، أو بالأصح موصلا رديء لتحقيق هذا التفاهم ، ذلك أن يونيسكو استطاع أن يكتشف حقيقة على جانب كبير من الخطورة والأهمية ، هي أن اللغة التي تظن أننا نتواصل بها ونتفاهم قاصرة عن تحقيق أى نوع من أنواع التواصل أو التفاهم بل كيرا ما تؤدي بنا الى أن نتقاطع ولا نتفاهم حتى ليشعر الفرد أحيانا وكأنه في عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الآخرين .

تماما كما كان العجوزان بطلا مسرحية « الكراسي » يعيشان في قلعة مهجورة بجزيرة نائية لانهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع ، فاللغة عقبة في طريقها ، كراسي في عرض الطريق . انهما وحدهما ولا يربط بينهما سوى الظلام والعزلة والاغتراب ، ولذلك يكتفى العجوز بمخاطبة زوجته بلغة يتوهمان أنهما يتفاهمان بها والحقيقة أنهما يتوهمان وكفى ، فحديتهما ليس أثر من صيغ لفظية أعدت من ذى قبل ، وهي تدور حول أسئلة جاهزة عن أجوبة جاهزة . وحينما يتاح اللقاء بينهما وبين أعيان المجتمع يستعين العجوز بخطيب يحكي لهم قصة حياته ، ولكن الخطيب بدوره لا يجد من الألفاظ ما يعبر به سوى كلمة « الوداع » التي تخرج من فمه ضعيفة تتحشرج .

ان البطل يقف وحده وسط الكراسي الفارغة ، واللغة التي يستخدمها ليست أكثر من كلمات فارغة ، وزوجته التي يخاطبها ليست أكثر من رجع

صداه ، والجمهور الذى ينتظره ليس أكثر من أشباح • انه عالم فارغ ،
أو عالم مليء بالفراغ ، عالم تتم فيه عملية « تفريغ » هائلة • تفريغ
للكراسى ، وتفريغ للألفاظ ، وتفريغ للناس ، وتفريغ لكل شيء •
وهذا ما عبر عنه يونيسكو بقوله :

وكان الأمر متعلقا فى نظرى بنوع من انهيار الواقع ، كانت الكلمات
قد صارت رنانة مجردة من المعنى ، وطبعاً ، كانت الشخصيات قد دخلت
أيضاً فى مضمونها النفسى ، وظهر لى العالم فى نور غير عادى ربما كان
نوره الحقيقى الكامن وراء التفسيرات والسببية المتحكمة ••

هذا وقد تناول يونيسكو ظاهرة اللغة باعتبارها وسيلة للتفاهم أو
وسيلة قاصرة عن تحقيق التفاهم وجعلها مداراً لكثير من مسرحياته وبخاصة
مسرحية « الخرتيت » ، والمسرحية نفسها عبارة عن ظهور حيوانات غريبة
فى إحدى المدن ، حيوانات من نوع الخرتيت ، هذه الحيوانات لا أحد
يعرف من أين جاءت ، ولكنها ظهرت وأثار ظهورها الخوف فى قلوب
الناس الذين لم يتحولوا بعد الى خراتيت • وانتشرت الخراتيت فى كل
مكان ، وانتشر معها الخوف فى كل قلب ، ولم يجد الناس سبيلاً الى
الخلاص من الخوف من الخرتيت الا بأن يتحولوا هم أنفسهم الى خراتيت
فالدواء الوحيد هو أن يصاب الانسان بالداء •

وبالفعل انتشر الداء وأقبل عليه الناس الا فرداً واحداً ظل معزولاً
أو فى العزل ، يؤثر الداء على الدواء ، ويفضل الخوف على أن يتحول الى
خرتيت • لقد انسحب هذا الانسان عن تجمعات البشر الحيوانية ، عن
قطعان الخراتيت ، عن الإصابة بمرض « الخرتية » ، ولما وجد نفسه
وحيداً أمام الخراتيت تحامل على نفسه وعلى انسانيته ، وقرر أن يظل
انساناً فى وجه الخراتيت ، أو فى وجه الحيوانات البشرية التى تحولت
الى خراتيت - فالانسانية هى الشيء الأخير الذى لا يستطيع الانسان أن
يتنازل عنه •

على أن الذى يهمنا من المسرحية كلها هو النسبج اللغوى الذى سبق
أن أشرنا اليه ، فهى حبلى بالعبارات الفارغة التى نتداولها ظانين أن لها
معنى وإذا هى كالسهر المضلل لا تشير الى شيء ، كما أنها حبلى بالجميل
الذى تكون صحيحة من حيث قواعد النحو والصرف ولكنها كاذبة من حيث
المضمون والفحوى ، وهى حبلى بعد هذا وذاك بصور الالتقاء اللفظى بين
الأشخاص حيث يلتقى المتحدثان عند أطراف العبارات دون ما اهتمام
بالمضمون الداخلى للعبارة كما فى هذا الحوار من مسرحية « الخرتيت » :

برونجيه : لا يمكن أن يخطر هذا على ذهني .

جين : أنت ليس لك ذهن .

برونجيه : وهذا سبب آخر يحول دون أن يخطر هذا على ذهني .

جين : من الأمور ما يخطر على الأذهان حتى أذهان أولئك الذين ليست لهم أذهان .

برونجيه : لماذا يكون هذا مستحيلا ؟

ويقول برنيسكو في هذا المعنى :

« واثابني ضيق حقيقي ودوار وغثيان وأنا أكتب هذه المسرحية لأنها أصبحت شيئا قريبا من المسرحية أو المسرحية المضادة ، أى سخرية حقه عن المسرحية ، مهزلة المهزلة ، كنت أضطر الى التوقف من وقت لآخر وبينما كنت أتساءل عن الشيطان الذى يجبرنى على الاستمرار فى الكتابة . أكنت أذهب لاتمدد على الأريكة وأنا أخشى أن أراها غارقة فى العدم ، ومع ذلك كنت فخورا بهذا العمل عندما أتممته ، وتصورت اننى كتبت شيئا يشبه مأساة الكلام » .

برونجيه : لانه مستحيل .

ولقد تعمق يونيسكو هذه الظاهرة اللغوية الهامة التى ساعده على تعمقها اطلاعه الواسع على تحليلات الوضعيين المناطقة وبخاصة تحليلات البروفسور آير فى كتابه المشهور « اللغة والصدق والمنطق » ، حيث تقوم مباحث هذه المدرسة على أساس تحليل العبارات اللغوية تحليلا منطقيا يكشف عما تنطوى عليه من زيف وغموض . كما ساعده على تعمقها أيضا درايتة الكاملة بدراسات السيميائين أو المدرسة السيمية « من كلمة سيما اليونانية بمعنى علامة أو رمز أو ايماء » وهى المدرسة التى تبحث فى المنطق واللغة وأساليب التعبير ، وتنتهى الى أن الكلام أداة توصيل عاجزة لانه لا يعطى السامع ما يريد القائل ، ولاننا كثيرا ما نقع فى الخطأ من جراء النقص فى أداة الكلام . وليس أكثر من الأمثلة التى يذكرها السيميون وبخاصة الأستاذين أوجدن ورتشاردز فى كتابهما المشهور «معنى المعنى» ، الذى افتتحا فصله الأول بكلمة مقتبسة من الحكيم الصينى لاوتسى يقول فيها : « من يعلم لا يتكلم ومن يتكلم لا يعلم » ، وهى كلمة بعيدة المدى يرى قائلها أن الكلام عبث ضائع اذا بلغ العلم غايته . أقول انه ليس أكثر من الأمثلة التى يذكرها السيميون للاستدلال على سوء التفاهم بين الناس من جراء الكلام لسوء دلالاته أو لسوء استخدامه ، وخاصة سوء التفاهم الذى يقع بين الانسان ونفسه من أثر الكلام .

كما ساعده على تعمقها أخيرا ارتباطه بالباتافيزيقية التى دعا اليها الفرد جارى ، والتى عبر عنها روجر شاتوك أحد أعضائها البارزين بقوله : « من التناقض أن نحاول تعريف الباتافيزيقية من خلال أى شيء سوى الباتافيزيقية نفسها . الباتافيزيقية لا تعرف الا نفسها » .

والذى يضاف الى هذا التعريف هو أن الباتافيزيقية ليس لها أية علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدى أو بالجنون كما نعرفه فى علم النفس ، فاذا كانت الحياة فاقدة المعنى ، فمن المضحك أن نأخذها ونأخذ الجسد ، ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجد الا كل ما هو فكاهى وغير معقول .

كما ساعده على تعمقها أخيرا احساسه المرهف بشكل التركيبات اللغوية واختلافها من لغة الى أخرى ، فقد ولد يونيسكو لأب رومانى وأم فرنسية فأرضعته الفرنسية حيث قضى طفولته فى باريس ، وعلمه أبوه اللغة الرومانية حيث انتقل الى رومانيا فى سن الثالثة عشرة ، وظل هناك حتى بداية الحرب العالمية الأخيرة ، فتخصص فى اللغة الفرنسية واشتغل بعد تخرجه فى جامعة بوخارست مدرسا لها فى إحدى المدارس النانوية . وعلى كبر تعلم يونيسكو اللغة الانجليزية فى مدرسة خاصة هذا الى جانب اللغة التى تعلمها فى مدرسة المسرح ، وهى لغة غير منطوقة ولا ملفوظة ولكنها أفصح من هذه اللغات جميعا لانها لغة التعبير والانفعال ، لغة الإشارة والحركة ، لغة الكشف عن الفرق بين اللغة والكلام ، فليست اللفظة فى اللغة مساوية للفظه نفسها فى الكلام بل الفرق بين اللغة والكلام كالفرق بين المادة الخام والمادة المصنوعة ، ومن هنا جاء قصور اللغة فى التعبير ، وسوء التفاهم بين المتخاطبين .

أقول ان يونيسكو تعمق ظاهرة اللغة وأكسبها بعدا فلسفيا جديدا عبر به عن عزلة الفرد ووحدته فى مجتمع لم تعد اللغة فيه قادرة على تحقيق التواصل بين الأفراد ، وبذلك أصبح الانسان وكأنه دائرة منفصلة تلف وتدور بعشوائية فظيعة وآلية أفظع حتى تصطدم بدائرة أخرى ، فنحن جميعا دوائر منفصلة أو كراسى خالية أو خراثيت ، والعلاقات التى تربط بعضنا بالبعض الآخر لا تعدو أن تكون اصطكاكا يمتزج فيه وجود بوجود ، فالعالم كله حزمة من الأشياء المتلازمة ، والانسان وجود قائم بذاته ، وجود خالص ، وجود وكفى .

والقارئ لأعمال يونيسكو يدرك أن مسرحياته جميعا تكاد تستند رغم تباینها الى فكرة أساسية وهى فكرة اللاجدوى وأيضا فكرة الحلول الخيالية ، ففى معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق ولا تبرير له عن طريق حل خيالى لا يبرره منطق ففى

الكراسى على سبيل المثال هناك رسالة هامة يجب أن تصل أشخاصا غير
موجودين عن طريق خطيب أبكم لا يعرف الكلام .

ولكى يبرز يونيسكو هذه الحقيقة ويكبرها عمد فى مسرحية
« الخريت » الى خلع الآلية والاعتباطية على السلوك اللفظى لدى الاشخاص
فقسّمهم الى وحدات ثنائية كالوحدة بين « جين » و « برنجيه » وبين
« المنطقى » و « السيد العجوز » ، وجعل لكل وحدة موضوع اهتمامها
الخاص الذى يختلف عن موضوع اهتمام الوحدة الأخرى . ويدور الحديث
بين أفراد الوجدتين جميعا فى وقت واحد واذا بأنكارهم تتداخل وتتخارج ،
تتواصل وتتقاطع ، تغل وتغور ، تحتد وتخف حدتها ، وبعد هذا كله
يظن أصحابها أنهم يتفاهمون أو لا يتفاهمون وهم فى الحقيقة لم يقولوا
شيئا ، وكل ما قالوه كلام فارغ خال من المعنى . وهذا ما عبر عنه
« برنجيه » فى آخر المسرحية بقوله : « من الواضح أننا لم يعد فى إمكاننا
ان نتفاهم علاقة مفككة ولم يكن يمكن لهذه العلاقة أن تعيش » .

وكان من الطبيعى بالنسبة لنا ونحن بازاء هذه العلاقات المفككة أن
نهنأ ونضحك ظانين أن المسرحية كوميدية هازلة تعتمد على « اللغوصة »
الفنية وتقصّد الى تسليتنا والترفية عنا ، وان كانت تسلية سخيفة
مضنية ليست من النوع الحسى الدسم الذى عهدناه .

ولكن يونيسكو من خلال هذا الجو الكوميدى يضعنا فى جوف
المأساة ويواجهنا بتراجيديا الوجود الانسانى ، واذا بنا نضحك بلا فرح
ونبكي بلا دموع ونقهقه ونتوجع فى « نفس » واحد لان شخصيات المسرحية
يمثلون محنتنا ويعبرون عن أزمّتنا ، ولان حياة الخرايتى هى حياتنا
جميعا ، حياتى وحياتك وحياة الآخرين .

فيونيسكو يصور التراجيديا بأحد صورها عندما يضعها فى وسط
كوميدى يكشف به عن افلاس العقل وسقوط الحضارة ، ويعرى فيه
الوجود الفردى والمصير الانسانى . فهو يمزج فى مسرحياته بين الكوميديا
والتراجيديا و « يهدف » هذا المرح بحيث يخرج منه بمركب جديد يجمع
بين النقيضين ، وهو ما يطلق عليه اسم « التراجيكوميديا » ، وما عبر عنه
بقوله :

« لقد حاولت فى مسرحيتى « شهداء الواجب » و « الكراسى » أن
أدمج الكوميديا فى التراجيدى ، وأن أدمج التراجيدى فى الكوميديا ، أو
أننى اذا شئت حاولت أن أقابل بين الكوميديا والتراجيدى لأوحدهما فى
مركب درامى جديد » .

وهنا نجد أن يونيسكو عرف كيف يفيد من الفيلسوف الألماني هيجل في منهجه الديالكتيكي المشهور الذي قابل فيه بين الوضع ونقيضه والمركب منهما فعند هيجل أننا لانفهم الشيء بما هو عليه فقط « الوضع » بل نفهمه أيضا بما ليس عليه « النقيض » ، ونفهم الاثنين معا اذا اندمجا في وجود أكمل منهما يجمع بين مزايا الاثنين وهو « مركب النقيضين » ، فجاء يونيسكو وافاد من هذا المنهج بنقلة من الصعيد الفلسفى الى الصعيد الدرامى .

وهكذا استطاع يونيسكو أن يتمعن ظاهرة اللغة وأن يتأدى منها نتائج وجودية خطيرة ، فاذا سقطت اللغة باعتبارها موصلا جيدا للأفكار سقط لدى الانسان أهم مظهر حضارى فى تراثه القديم ، وأحس بعقم وسائله وبوار طرائقه بالحاجة الملحة الى البحث عن وسائل جديدة وطرائق جديدة . وتلك هى أزمة الانسان الحديث ، وهى الأزمة التى ظهرت أعراضها بوضوح فى الحركات الفنية المعاصرة مثل الدادية والتكعيبية والسريالية والتى استجابت للآزمة استجابة ثورية مباشرة أدت الى زعزعة مفهوم الفن التقليدى ، وأثرت تأثيرا حادا فى فنون أخرى كالموسيقا والشعر والتصوير ، غير أن تأثيرها لم يطرق أبواب المسرح الا مؤخرا عندما جاء يوجين يونيسكو فأحدث ثورة درامية لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها بيكاسو فى الفن الحديث .

وهكذا ظهرت مسرحية يونيسكو « المغنية الصلعاء » وبمجرد ظهورها أسرع رواد السريالية الى الاعتناء بها ، وأعلن كل من فيليب سوتر وأندريه بريتون أن السريالية قد قدر لها أخيرا أن تنتصر فى المسرح ، وأن يونيسكو هو أفضل وأشهر ثمرة أدبية فى الشجرة السريالية .

وكان من أهم نتائج الثورة اليونيسكية أنها طرحت قضية الفن طرعا جديدا ، فالفن الدرامى الحديث ليس تطورا للفن الدرامى القديم بمقدار ما هو ثورة عليه ، الفن القديم تقليد ومحاكاة أما الفن الحديث فخلق وابتكار ، وهو لا يصور الطبيعة ويكرر الأشياء بل يحاول أن يوسع من نطاق الطبيعة وأن يضيف الى الأشياء ، ويحاول كذلك أن ينور على الواقع الخارجى المؤلف لا بتقديم ما يشبه ويحاكيه بل بتقديم ما يعادله ويوازيه .

ومن هنا جاء بحث الفنان الدرامى عن عوالم أخرى عديدة ، وعن إيقاعات ومؤثرات جديدة بل وعن قيم ومبادئ فنية جديدة مغايرة لتلك التى اعتدناها من زمان فى الفن التقليدى .

يقول يونيسكو اننى أومن بأن الفنان لابد وأن يمتلك خيطا من التلقائية والدوافع اللاداعية وقدرة على الوصول الى رؤية واضحة لا تخاف أى شيء يكتشف عنه الوعي •

فليسبح الفنان لطوفان اللاوعى بالانطلاق التلقائى ، ولكن بعد ذلك يأتى دور الفحص والتنظيم والفهم والاختيار لتحقيق العمل الفنى الناجح ••

وعليه فان بدا عمل الفنان الدرامى الحديث لامعقولا فلانه ابتكار والابتكار لا يكون كذلك الا اذا كان غير مألوف ولا معتاد ، وان بدا عمله خاليا من المعنى فلانه لا يستطيع أن يفصح عن معناه لان الخلق نفسه هو المعنى ، وان بدا أنه لا يدل على شيء فذلك لانه لا يصور شيئا وانما يخلق شيئا آخر جديدا •

ومن هنا كان العمل الفنى بنية عضوية فيها كل مقومات الحياة التى لا تحوجها الى شيء خارج عنها يهبها الحياة ، ومن هنا أيضا كان العمل الفنى بناءا قائما بذاته مكتفيا بنفسه يستطيع بذاته وفى ذاته أن يمتطق وجوده ويهدف حياته ، ومن هنا أخيرا كان الاستقلال الذاتى بالنسبة الى العمل الفنى الذى لا ينبغي له أن يخرج عن ذاته ليحقق غاية خارجها طالما أنه لا يعبر عن مذهب فلسفى أو وضع اجتماعى أو مبدأ أخلاقى وانما يعبر فقط عما يحسه الفنان •

فالفنان هو الذى يرى ويعين الآخرين على الرؤية ، أما المنفعة والهدف والغاية فأشياء يحققها آخرون ليسو الفنان على أية حال أو هى قد تتحقق دون أن يقصد الفنان الى ذلك ، اذ أن تحقيقها يأتى بعد ذلك ، فالبطل « برنجيه » مثلا عندما يقف فى نهاية مسرحية « الخريت » يعلن أنه البطل الوحيد ، وأنه الانسان الأخير ، وأنه سيدافع عن حريته وآدميته حتى ولو اضطر الى محاربة العالم كله ، وانما يؤكد بموقفه هذا حرية الفرد باعتبارها أغلى قيمة فى الحياة ، غير أن هذا الموقف كان نتيجة حتمية لمنطق المسرحية الداخلى ولم يكن هدفا وضعه الكاتب أمام عينيه •

بعد هذا كله نرى أن المسرح الجديد يختلف عن المسرح الكلاسيكى اختلافا نوعيا يشمل كافة الأبعاد ، وأننا لن نستطيع أن نتذوقه الا اذا تخلينا عن طرائق التذوق التقليدية التى تعودنا أن ننظر بها الى المسرح القديم ، فالمسرح الجديد جديد فى كل شيء ، جديد حتى فى الطريقة التى

ينبغي أن ننظر بها اليه لندرك ما ينطوي عليه من جدة وطرافة ، تماما
كالهندسة اللاقليدية التي يمكننا أن نفهمها بناء على القواعد التي وضعها
اقليدس ، ولكننا نفهمها بناء على القواعد الخاصة بها أعني تلك القواعد
التي وضعها ريمان ولوباشوفسكى .

وهكذا مسرح اللامعقول لا يمكننا أن نفهمه بالمبادئ التي وضعها
ايسن أو تشيكوف أو شو ، بل بالمبادئ التي وضعها أداموف وبيكيت
ويوجين يونيسكو ، ويوم نفهم هذا المسرح حقا سنتحمس له ونعيش فيه
وتحبه ونردد عبارة ألبير كامى « ان من يشعر باللامعقول يرتبط به أبدا » .

المسرح الاطبيعى عند لويجى بيراندللو

اللامعقول هو كالمعقول •• كلام يتصوره
العقل ولكن تدحضه التجربة ، كلام
يقبله المنطق ولكن ترفضه الحياة ، أما
الكلام الخرافى ، الكلام الفارغ ، فهو
هذا الذى لا يرتفع الى أن يكون كلاما
لا معقولا •

عندما ينام الانسان (تحت) ظل شجرة يكون انسانا معقولا ،
وعندما ينام (فوق) أفرع شجرة يكون انسانا غير معقول ، فان حاول
أن ينام (داخل) جذع شجرة لم يكن انسانا « معقولا » ، أو غير معقول
فاللامعقول هو كالمعقول . . . كلام يتصوره العقل ولكن تدحضه التجربة ،
كلام يقبله المنطق ولكن ترفضه الحياة الاعتيادية ، أما الكلام الخرافي ،
الكلام الفارغ ، فهو هذا الذى لا يرتفع الى أن يكون كلاما لامعقولا ، لان
اللامعقول هو المعقول ولكن بطريقة مقلوبة ، بطريقة غير مألوفة ، بطريقة
جديدة .

وهذا الحال فيما يتعلق بالواقعى واللاواقعى ، فعندما تطل من
النافذة لترى نفسك تسير فى الطريق ، أو عندما تخلق شخصية روائية
فاذا بها تبرز أمامك فجأة فى واقع الحياة ، أو عندما لا يكون الواحد
شخصا واحدا بل مائة ألف من الاشخاص ، عندما يحدث هذا كله فأنت
لست أمام أشياء خرافية بل أمام أشياء غيرت اتجاهها المألوف ، فبدلا من
أن تكون واقعية أصبحت لا واقعية أو واقعية مقلوبة .

والأخيرة بلا شك أكثر خصوبة وأكثر ثراء لانها تعطيك البعدين
معا ، لانها تعطيك وجهى الصورة . . . تعطيك الواقعى واللاواقعى ، الوهم
والحقيقة العقل والجنون . والخيط الرفيع الذى يربط بين هذه الأضداد
هو الخيط الرفيع الذى يربط بين الفن والحياة ، وهو هو الخيط الذى
نسج منه بيراندللو مسرحياته فقام بانقلاب درامى عنيف ، وأحدث ثورة
حقيقية فى شكل الفن ومضمونه على السواء ، ثورة استطاعت أن تنقل
الواقعية المباشرة التى سيطرت على أوروبا عشرات السنين ، الى آفاق أبعد
بكثير من تلك التى وقف عند ابسن بواقعيته السيكلوجية ، أو شو بواقعيته
الاجتماعية ، أو حتى تشيكوف بواقعيته الشعاعية . كما استطاعت أن

تحدث تفجيرات هائلة فى كثير من مرافق الثقافة ٠٠ فى فلسفة أونامونو الوجودية وفى فن بيكاسو التكعيبي ، وفى مسرح وايلدر التجريدى ، وفى مسرح اللامعقول الذى يتزعمه صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو .

لقد كانت مسرحيات بيراندلر أصدق وأعرق ترجمة لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية ، ففيها حاول أن يحطم التصور التقليدى للواقعة الفونوغرافية ، وأن يكتشف مستويات الواقع المتشابكة وعلاقاته المتعددة ، استنادا الى فلسفة التكعيبيين ، التى هى فى أحد تعريفاتها محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة الى مستوياتها المتعددة ، وتحليل العلاقات المتشابكة التى تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى .

وإذا كانت التكعية هى النتاج الفنى الطبيعى لنظرية النسبية التى تمثل التفسير العلمى للعمل الفنى الانسانى فى القرن العشرين ، فان التكعيبية التى انتهجها بيراندللو هى التعبير الدرامى لهذا كله .

وتتلور تلك الفلسفة فى المسرحية دراميا بحيث تظهر فى صورة مشكلة تعريف الشخصية فى ضوء العلاقات المتعددة المتغيرة ، وفى ضوء التباين بين كل ماهو باطن وكل ظاهر ، والمطالع لكل مسرحيات بيراندللو يدرك ان مشكلة تعريف الشخصية تمثل محورا أساسيا فى رؤيته الدرامية ، أن سر الخلق الفنى هو نفسة سر الخلق فى الطبيعة ، فقد تريد امرأة محبة ان تكون أما ، ولكن الرغبة وحدها لا تكفى ، وتصحو ذات يوم من نومها فتجد انها قد أصبحت أما ، من غير أن تعلم متى حدث لها ذلك ٠٠ وكذلك الشأن عند الفنان ٠٠ انه يختزن فى نفسة كثيرا من البذور الحية . ولكنه لا يدري متى ولا كيف استحالت إحدى هذه البذور فى لحظة معينة الى كائن ينبض بالحياة ، ويتمتع بوجود اسمى من الوجود العادى .

يقول بيراندللو فى مقدمة مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف : » أن هذه الشخصيات الست من بنات أفكارى ؛ ولكنها الان نحيا حياتها هى لحياتى ، وليس فى قدرتى أن أسلب منها هذه الحياة أو أنكرها عليها . أنها الان تتحرك وتنفس وتتكلم وتدافع عن نفسها ، فلا أتركها تذهب الى حيب تذهب كل شخصية مسرحية لتتحقق لها الحياة لاتركها تذهب الى المسرح ولاقف منها موقف المتفرج ، وقد كان هذا ما فعلت ، وحدث مالم ان يحدث مزيج من الملهاة والمأساة ، ومن أهم والواقع ، فى موقف جديد كل الجدة .

وحقا كان بيراندللو جديدا كل الجدة ، بمسرحه غير المؤلف من قبل
والذى هو فى ذات الوقت خير تعبير عن صراعه مع نفسه وصراعه مع
عصره .

لهذا لم يكن عبثا أن جاءته جائزة نوبل فى عام ١٩٣٤ ، وان اعتبر
زعيم المسرح الجديد لا فى ايطاليا وحدها ولا فى أوروبا كلها بل فى العالم
أجمع ، والذى يقال ان بيراندللو هو الرجل الذى استطاع أن يفتتح النصف
الأول من قرننا العشرين .

الوهم الذى يمدل الحقيقة ، واللاواقعية التى هى أصدق تعبيراً من
الواقعية ، هذان هما المحوران الأساسيان فى فن بيراندللو المسرحى ، المحور
الأول يدور عليه مضمون فنه ويدور شكل فئة على المحور الثانى ، والمحوران
معا لم يقتبسهما الكاتب من مؤلفات الآخرين ولا هما جاءاه من الفضاء
الخارجى بل كانا وليدى مكابدة ومعاناة ، وليدى صراعات محمومة وأزمات
جادة ، وليدى حياة تعددت فيها تجربة الظلام .. الولادة فى ظلام الرحم ،
والموت فى ظلام القبر ، والحياة فى ظلام السنين والأيام ، وتجربة الظلام
هذه التى مر بها بيراندللو ليست تجربة سيكلوجية بحتة بل هى أيضاً
تجربة ذات دلالة ميتافيزيقية .. فيها أحس بيراندللو باللاواقعى أو
اللاموجود ، وفيها عبر عن فزعه من أن يدفن حياً ومن ألا يكون موته
وموتا كاملاً فعنده أننا نولد أمواتاً ونموت أحيانا وأخشى ما يخشاه
الانسان أن يظل حياً فى موته أو أن يكون وجوداً فى صميم العدم .

سأله أحد الناشرين أن يدون تاريخ حياته ، فكتب اليه يقول :
« تريد أن أذكر لك شيئاً عن تاريخ حياتى ، وليس أبغض الى مما تطلب ،
وما ذلك الا لسبب بسيط ، لقد نسيت أن أحيأ حياتى ، نسيت متى
أصبحت اليوم عاجزاً عن عمل أى شئ ، اللهم الا أننى لا أحيأ حياتى ،
بل أكتبها .. »

وهذا معناه أنه لا يحيأ حياته كما يفعل سائر البشر ، ولكنه يحيلها
الى مداد ويوزع مداد حياته فطردت على حروف المطبعة ، فى شكل مسرحية
فى شكل رواية فى شكل قصة قصيرة ، فالسعداء كما يقول لا يجدون
وقتنا للكتابة .

وفد كتب بيراندللو فى عام ١٩٢٠ عن فنه يقول : « ان الحياة فيما أرى
قطعة مؤسية من العبث ، مؤسية الى أقصى حد ، فنحن دون أن نكون
قادرين على أن نعرف لماذا ولا لاي سبب أو لاي غرض ، نشعر فى أنفسنا
بأننا فى حاجة الى أن نخدع أنفسنا باستمرار ، وذلك بأن نخلق نوعاً من

الحقيقة تكتشف من آن لآخر أنها وهم لا جدوى فيه ولا طائل تحته .. وفنى
ملء بالشفقة المريعة على كل أولئك الذين يخدعون أنفسهم ، غير أن هذه
الشفقة لا يمكن أن تهوى بحيث تلحق بها سخرية المصير . تلك السخرية
القاسية التي تحكم على الانسان بالخداع والزيف .

أقول ان (الوهم الذى يمثل الحقيقة) هو الحدس الدرامى البسيط الذى
يدور عليه مضمون فن بيراندللو المسرحى . ولو أننا حاولنا أن نرتد بهذا
الحدس الى جذورة لا استطعنا أن نجد لها فى حياته الطفولية والزوجية ،
فبيراندللو من الناس الذين لم يحيوا حياة استوائية مسطحة أو حياة
تراخ واسترخاء ، وإنما كانت حياته حافلة بالتواءم والتعاريج ، ملأى
بالحفر والمطبات حتى أنه كان يحسبها بالليالى لا بالأيام ، وكان يفخر
فى شيخوخته ، كما كان يفخر أفلاطون ، بأن جبهته مليئة بالتجاعيد لأن
حياته كانت حياة جهد شاق وتوتر عنيف . ولن تجد كاتباً ارتبطت
أعماله بحياته مثل بيراندللو ، بل ان مهازل الحياة ومآسيها هى المستولة
عن هذه الأعمال .

فى عيد ميلاده (١٨٦٧) اجتاح وباء الكوليرا أرض صقلية فانتقلت
أمة الى قرية اجريجننتو حيث ولدته هناك ، بعيداً عن أبيه الذى يعمل فى
المدينة والذى لم ينج من الوباء وان نجا من الموت ، وكان أبوه كبقية
الأغنياء بورجوازيات خريتنا كبقية البورجوازيين ، فهو من أصحاب مناجم
الكبريت الذين يتحكمون فى مصائر مئات من الكادحين ، والذين يتناولون
الناس على أنهم سلح .. بضائع .. منتجات تقدر قيمة الواحد منهم
بمقدار ما يدره من أرباح . وما أن كبر لويجى وأصبح شاباً حتى أغرق
الفيضان مناجم أبيه ، فتحولت الأسرة الى الفقر من بعد الغنى ، والى
الاجتياح من بعد الامتلاك .

أما بالنسبة الى لويجى فلم تكن الكارثة تعنى فقراً ولا غنى ، وإنما
كانت تعنى ما هو أشنع من هذا بكثير .. كانت تعنى زواجه .. زواجه
من ابنة أحد رجال الأعمال ، رأى أبوه فى زواج ابنه منها صفقة منقطعة
النظر ، فسمعة أبيها كفيلة بانتشاله من الكارثة ، والبائنة التى سيدفعها
الأب لابنته كافية لأن يبدأ بها حياته من جديد . تماماً كما فعل (المرحوم
ماتياس باسكال) بطل روايته الشهيرة التى كتبها عام ١٩٠٤ والتى تحكى
قصة رجل اختفى على زعم أنه قد مات ، ثم عاد فظهر محاولاً بلا جدوى
أن يبدأ حياته من جديد ، فى ظروف أخرى وتحت اسم آخر .

المهم أن صفة الزواج تمت والزوج لا يعلم عنها شيئاً .. كل الذى
يعلمه أن عليه أن ينزوج من هذه الفتاة ، وأن يولدها ثلاثة أطفال ، وأن

يقضى معها بقية حياته • وحياته معها كانت كالجحيم • جحيم ألعن من جحيم دانتي ، فالزوجة انتابها نوع من الجنون الهستيرى تجلت أعراضه فى غيرتها عليه وشكوكها فيه وطنها بأنه خائن وكاذب وخداع ، وأنه يخونها مع أقرب الناس إليها •• مع ابنتها التى كانت تعطف على أبيها وترعاه فى وحدته القاتلة • فالزوجة أودعت احدى مصحات الأمراض العقلية ، والابن الأكبر فى الحرب العالمية الأولى ، والابن الآخر مريض تجرى له عملية جراحية خطيرة •

تلك كانت الأحداث المعلمة فى حياة بيراندللو ، وهى أحداث مرة كان يجرع مرارتها قطرة قطرة ، ويتعاطاها يوما بعد يوم ، ويشعر بها وهى تلفه وتطويه وتنفذ من خلال مسامه ، فاذا دم أخضر يجرى فى عروقه من نهر الاسيان ، واذا الدنيا فى عينيه رماد فى رماد ، والحياة موات فى موات ، والحقيقة وهم ولا زيادة ، والحكمة جنون وخيال ، وهو ليس هو ، وزوجته ليست هى زوجته ، لان الشخص الواحد أصبحت له أكثر من شخصية واحدة •

هكذا أضاعت الأقدار لولادته •• عام الوباء •• عام الكوليرا •• عام الموت بالمجان •• وهكذا كما يقول مؤرخ حياته نرديللي •• ان اسم بيراندللو نفسه يوحي بالعذاب ، فهو يتركب من مقطعين •• بور ومعناها النار وانجيلوس أو الرسول •• أى رسول النار •• رسول التراجيديا القديمة رسول أجاممنون •

والتحق بيراندللو بجامعة روما ، حيث قضى بها سنتين ، سافر بعدها الى بون ليدرس اللغة الألمانية ، وهناك سأله مسجل الكلية :

- اسمك ؟
- لويجي بيراندللو •
- جنسيتك •
- ايطالى •
- ديانتك ؟
- لا شىء •
- ماذا ؟
- قلت لك لا شىء •

فرفع العجوز رأسه عن الأوراق المكدسة ، ونظر اليه لحظة من تحت نظارته ، وهو يبرطم بكلمات لم يفهمها بيراندللو •

هذه هي الشخصيات الوجدانية التي استنزف منها بيراندللو مضمون
فنه ، والتي كثفها فى مسرحياته فاذا هى جميعا تدور حول ركيزة محورية
واحدة « الوهم الذى يمثل الحقيقة » . ففي مسرحية « أنت على حق » أو
« الأمر كما يبدو لك » يبدو التداخل واضحا بين الحقيقة والوهم حيث
يبرهن بيراندللو على استحالة معرفة الحقيقة المطلقة ، فهو هنا يخلق
شخصيتين كل منهما تزعم أن الآخر هو المجنون ، وعندما يحاول الجيران
الفضوليون أن يناقشوا دعاوى الخصمين المتنازعين ليصدروا حكمهم فيمن
هو على حق ، يقف بينهم « لا يوريسى » الذى يقوم بدور الكورس فى
المسرحية ويخاطبهم على هذا النحو : « لقد خلق كل منهما للآخر ، هى
خلقت له وخلق هو لها ، علما من الوهم « فتنازيا » يحتوى على جوهر
الحقيقة كله ، عالم يعيشان فيه الآن فى انسجام كامل وسلام تام . وهذه
الحقيقة التى خلقها لا يمكن أن يفسدها أى حكم من أحكامهما لانهما فى
داخل هذه الحقيقة يعيشان ويتنفسان » .

والكاتب هنا اذ يوقعنا فى حيرة شبيهة بتلك التى أوقع فيها
الجيران ، يتركنا كما تركهم وقد ارتد اللفز الى عقولنا نحن على هذا
النحو : « أنا تماما كما نفكر فيمن أكون أنا » فالحقيقة فى رأى بيراندللو
هى ما نراه نحن فى أنفسنا لأن كلا منا يختلف عن الآخر ، وما يقدم على
الحقيقة من برهان هو يصدر عنها من آثار .

وقد تناول بيراندللو مشكلة الحقيقة من زاوية أخرى ربما كانت
أكثر انسانية وأكثر حيوانية من أى نمط آخر من الأنماط المسرحية التى
كتبها هذا الكاتب ، وذلك فى رائعته الكبرى « هنرى الرابع » . فدراسة
الحقيقة هنا تتسع لتغطى ظاهرتى الحكمة والجنون أو سلامة العقل
وخياله ، حتى أن الشخصية الرئيسية تكتسب قدرا من « الاتساع » يندر
وجوده فى أية دراما أخرى من الدرامات الحديثة . فنحن هنا بازاء انسان
يتنازل عن وجوده المتغير أو وجوده الأجوف أو وجوده الذى لا قيمة له ،
لكى يقوم بدور رجل مجنون يزعم انه شخصية تاريخية أو يعتقد أنه
« هنرى الرابع » . وحتى نهاية المسرحية لا نعرف ما اذا كان هنرى مجنونا
أو غير مجنون أو ما اذا كان قد أصيب قط بالجنون ، وهكذا تعود بنا
الذاكرة الى مسرحية « هاملت » لشكسبير ، غير أننا فى حالة « هنرى
الرابع » نشعر أننا نواجه مأساة حقيقية ، مأساة انسان راح زمنه
وانقضى ، ولم يعد له فى الحياة مكان على الأقل فى الوقت الحاضر .

وبيراندللو وان كان يميل دائما الى أن يجعل شخصياته الرئيسية
تسغرق فى مونولوج طويل ، فانه فى هذه المسرحية بالذات يجعل

الشخصية الرئيسية تتكلم على نحو يفيد الى ذاكرتنا المناجاة الشكسبيرية المشهورة ، مما يوسع من شخصية البطل ويعمق من حجم المأساة وهذا كله كان يمكن النظر اليه على أنه مجرد حيلة مسرحية لولا الخوف العميق الذى ينساب فى الكيان كأنه نفاث الأفعى أو فحيح المرأة ، ولولا التشخيص الفلسفى الذى يعطل كل اعتقاد فى المطلق . . أو فى الحقيقة . . أو فى أى شئ خارج دائرة الشخصية الفردية تلك الشخصية التى رآها بيراندللو على أنها متعددة الظواهر ، وأن لا ظاهرة منها حقيقة لان الانسان ليس شخصا واحدا بل مائة ألف من الأشخاص ، أو كما قالت احدى بطلانه : « ان مأساتى فى الاحساس بأنى ، وبأن كلا منا يرى ويعتقد أنه واحد فقط ، ولكن ليس هذا صحيحا ان كل واحد منا له شخصيات متعددة ، نعم « شخصيات متعددة » بعدد الامكانيات التى تكمن فىنا » .

هذه الفكرة الأساسية فى أن الشخصية الواحدة فى ظاهرها واحدة ولكنها فى حقيقتها أكثر من واحدة ، هى نفسها التى طورها بيراندللو حتى بلغت نضجها الدرامى فى مسرحيته الشهيرة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» فالمؤلف ما أن يخلق الشخصية ويطلقها على الورق حتى تغلت من يديه ويفقد سيطرته عليها تماما لتصبح حرة ، حرة فى كل شئ ، فى أن تفعل كما تشاء بل وفى أن تشاء كما تشاء . وهذا هو معنى قول « الأب » فى المسرحية : « عندما تولد شخصية ما فانها تكتسب استقلالا فى الحال ، حتى عن المؤلف الذى أظهرها الى الوجود » .

وهذا ما يؤكده أحد الفيلسوف الأسباني أو نامونو ، فحينما لاحظ البطل أنه يقترب من الموت قرب نهاية الرواية ، صرخ فى وجه المؤلف : « ولماذا يجب أن أموت ؟ لماذا من الذى أعطاك هذه القوة ، قوة اعدام الآخرين » .

ان الانسان يموت ، نعم يموت الكاتب وهو أداة الخلق ولكن خليقته لا تموت .

غير أن التناول الدرامى لهذه الفكرة يبلغ ذروته عندما يضع بيراندللو الانسان فى مواجهة نفسه فى مواجهة وجوده ومصيره ، فى مواجهة وهمه وحقيقته ، فى مواجهة الوجه والقناع فى وقت واحد . يقول بيراندللو : « عندما يحيا انسانا ما ، فهو يحيا ولا يرى نفسه ولكن لابس ، ضح أمامه مرآة واجعله يرى نفسه فى خلال عملية الحياة ، تجده اما أن يدهش لصورته المرسومة أمامه ، أو يشبح بعينه بعيدا حتى لا يرى نفسه ، أو يبصق على صورته بدافع الاشمئزاز ، أو يحكم قبضته ليحطم هذه الصورة . والحلاصة أنه ينشأ نوع من الأزمة ، هذه الأزمة هى مسرحى » .

هذا هو تعريف بيراندللو لأسلوبه الخاص في المسرح ، ذلك المسرح الذى عرف باسم « مسرح المرأة » والذى كان نقلة كبيرة فى تاريخ المسرح العالمى .

يقول بيراندللو عن مسرحية مسرحياته ، انه يهدف الى اشراك جميع العناصر الموجودة فى المسرح من شخصيات مرسومة وممثلين ومؤلف ومخرج ومدير مسرح ونقاد ومتفرجين . . . سواء من الخارج أو من المشتركين فى العرض المسرحى ، بحيث يستنفذ كل امكانيات التنوع الممكنة على الصراع .

والصراع هنا هو الصدام ، صدام الفن مع الواقع ، صدام محاكاة الحياة على خشبة المسرح وأحداث الحياة خارج هذه الخشبة .

أرجع وأقول انه اذا كان « الوهم الذى يمنل الحقيقة » هو المحور الذى يدور عليه مضمون فن بيراندللو ، فان « اللاواقعية » هى الشكل الذى يغلف هذا المضمون .

واذا كان بيراندللو قد استمد مضمون فنه من حياته الخاصة فلاشك أنه استمد شكل هذا الفن من حياة المسرح الايطالى . . . ذلك المسرح الذى ظل منذ عصر النهضة يتميز عن باقى مسارح أوروبا بنمط من التمثيل لانظير له ، نمط لا يخضع فى أصوله وقواعده لما خضع له المسرح الأوروبى من أصول وقواعد ، أو هو نمط من التمثيل لا قواعد له ولا أصول لأنه صادر عن طبيعة الشعب ، معبر عن مزاج الشعب ، مختلف عن الكوميديا أو التراجيديا أو الأوبرا أو غيرها مما كان يمنل فى بلاط القصور . فنهنا تمثيلات هزلية مرتجلة ليس فيها سيناريو مكتوب ، وليس لها موضوع واحد ولا حوار بل الأمر فيها متروك للممثلين يرتجلون الحوار عفو الخاطر ، ويؤلفون أدوارهم ان لزم الأمر . وهم خليط من النساء والرجال تدربوا سنوات طويلة على هذا النوع من الفن التمثيلى الذى عشقه جمهور الشعب الايطالى ، وصفق له تصفيقا حادا متواصلا ، وعرف عنده بأسم الكوميديا الفنية أو كوميديا الفن .

فالمسرح الذى يكون هذا هو مزاج جمهوره وتلك هى طبيعته لا يمكن أن يجارى المسرح الأوروبى فى تطوره ، ولا يمكن أن تسيطر عليه النزعة الواقعية كما سيطرت على مسارح البلاد الأوربية فى القرن التاسع عشر . لهذا لم تجد بذور الواقعية فى المسرح الايطالى لا البيئة الصالحة ولا المناخ الملائم ، وكان لزاما على كتاب الدراما الايطاليين أن يعصفوا بهذا النسك الطفيل ، وأن يعانون ولاءهم للطبيعة الايطالية ، ان لم يكن فى شكل

الكوميديا الفنية فلا أقل من أن يكون فى شكل آخر ليس الواقعية على
اية حال .

ان شخصيات بيراندللو كالامى التى تذكرنا بمسرح العرائس
القديم ، تحركها أصابع خفية من وراء ستار ، وتطيع خيال المؤلف ،
وتنطق بلسانه فى أغلب الأحيان ، انها تشبه أن تكون رسوما متباينة
أحيانا ومتمائلة أحيانا أخرى فى هيكل كبير . يصور نظراته الفكرية الى
الحياة اللهم الا فى الشخصيات الست التى تبحث عن مؤلف . فالدعى
هنا تتحرر من سلطان سيدها وتندفع بنفسها للبحث عن مؤلف جديد
بعد أن هجرها المؤلف القديم وتركها قبل أن يكتمل خلقها ولذلك سماها
بيراندللو مسرحية فى طور التأليف » .

على خشبة هذا المسرح وقف بيراندللو وحيدا ، وعن هذه التركة
الدرامية وجد بيراندللو نفسه مسئولا ، صحيح أنه لم يكن أول من تزعم
حركة الاصلاح الدرامى فى أوروبا ، تلك الحركة التى عرفت باسم « حركة
قناع الوجه » ، والتى بدأت باخراج مسرحية لويجى كياريلى التى تحمل
نفس الاسم ، والتى اتجهت الى « فضح » المسرحية الرومانسية ، ونزع
القناع عن أخلاقياتها الوضعية ، والكشف عما كانت تخفيه فى طياتها
من شكل فعلى للحياة ولكن ثورة كياريلى لم تكن الثورة الكاملة ، كانت
فى أسعد حالاتها حركة اصلاح ، لأن كياريلى ظل محتفظا بالتعقيد الكامن
فى الحدث التامرى ، وبطبيعة المواقف الدرامية بل وبنفس الطريقة فى
صناعة الشخصيات ، لهذا كله ولكثير غيره كان لابد لبيراندللو من أن
يضرب ضربته فيستأنف الحياة فوق هذا المسرح الايطالى على مستويات
من الوعى والابتكار تنطلق بعيدا فيما وراء الواقعية الحديثة . والحق
أن بيراندللو كان قد مل تماما هذه الواقعية الحديثة : المشهد الحرفى
الفاقع ، والشخصيات الارشيفية المألوفة ، والأحداث اليومية التى تراها
فى البيت وفى الشارع ، ثم الحائط الرابع الذى هو أكثر سخفا من حائط
برلين . كل هؤلاء لم يكن يبدو له لا ذا شكل ولا معنى على الاطلاق ، لهذا
كتب يقول :

« يجب أن يكون مفهوما الآن أنه لا يكفى بالنسبة لى أن أعرض هيئة
رجل أو امرأة مهما يكن ذا سمة خاصة أو علامة مميزة لمجرد اللذة فى
عرضه ، ولا أن أحكى قصة « مرحة أو حزينة » لمجرد اللذة فى حكايتها ،
ولا أن أصف منظرا طبيعيا لمجرد اللذة فى وصفه » .

ولهذا فهو حينما أحس بالتماثل بين مشكلته كفنان ومشكلة
شخصياته المعذبة الذين كانوا هم أيضا يبحثون عن الشكل والمعنى ،

وجد المفتاح الى شكله المسرحى الجديد ، والى الاحساس الغريب الشاذ بالفاعل الانسانى مما تحقق تحقيقا صارخا فى ثلاثيته المشهورة « المسرح داخل المسرح » ، وفى أعظم أجزائها على الاطلاق « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » . فعنوان هذه المسرحية وحده ، دليل كاف على النوازع المتطرفة فى الفن التجريبي وعلى اصرار صاحبها على التجديد .

وتتلخص الخطوط الرئيسية لعقادة هذه المسرحية فى أنه حين تبدأ المسرحية ويرفع الستار نرى المعدات مكدمة عند حائط خشبة المسرح ونرى جماعة من الممثلين ومعهم مخرجهم يقومون بعمل « بروفة » على مسرحية جديدة لبيرانداللو . ويتوقف التدريب لحضور أسرة فى حالة حزن عميق ترتدى ثياب الحداد ، أسرة مكونة من أب وأم ، وبنت وابن كبيرين ، وطفلين آخرين صغيرين ، هذه الأسرة هى « الشخصيات » التى ابتدعها خيال مؤلف رفض أن يكتب قصتهم فحضروا الى المسرح للتحقق لهم قصتهم بطريقة ما ، وهم يسألون الممثلين أن يقوموا بتمثيلها بدلا من مسرحية بيرانداللو التى يتدربون عليها .

ويغتاط المخرج فى أول الأمر ، فهو يحسب أن هذه الجماعة من المتسكعين جاءوا ليضيعوا له الوقت ، ثم يخيل اليه أن محدثه مخبول لانه يتفوه بأشياء لا يعقلها المنطق ولا يتصورها العقل ، ولكنه يعود فيلتفت الى حديثه حين يسمع منه كلاما فيه شيء من الحقيقة ، بل فيه كثير من الحقيقة .

ومن هذه البداية تأخذ المسرحية فى التطور على مستويات مختلفة من الاليهام ، فهناك الصراع بين « الشخصيات » وبين الممثلين ومخرجهم الذين يجدون القصة مربكة ومحيرة وقد لا تحقق نجاحا كبيرا ، وهناك الصراع الأكثر ضراوة بين مختلف الشخصيات الذين لا يستطيعون أن يتفقوا على شكل واحد أو على معنى واحد أو حتى على حقائق واحدة ، لان كلا منهم قد منطقتها أو صوفها بطريقته الخاصة بحيث تنتهى المسرحية والشخصيات الخيالية أكثر واقعية من جماعة الممثلين بكل ما لهم من لحم ودم وأعصاب .

فى نهاية المسرحية عندما يسمع صوت طلقة نارية آتية من وراء الأشجار حيث كان يختفى الغلام يهرع المخرج قائلا :

المخرج : هل جرح حقا ؟

الممثلة الأولى : لقد مات . . لقد مات .

الممثل الأول : وكيف « مات » ، هذا وهم ، مجرد وهم .

الأب : (وهو يصرخ صرخة مدوية) أى وهم ؟ انها حقيقة يا سيدى ؟ انها حقيقة .

وربما كان هناك الكثير مما يصح أن يقال عن خصوبة عقدة بيراندللو المسرحية ، فالموقف السياسى حيث تطالب الشخصيات بحقها فى المسرح كل بحسب تنويره التراجيدى الخاص ، وحيث يطالب الممثلون بحقهم فيه من أجل التسليّة التجارية والربح المادى ، كلا الفريقين له وجه كوميدى ووجه تراجيدى ، وبيراندللو يستغل الاثنين متنقلا من أحدهما الى الآخر باستاذية كاملة . فالموقف وان كان خياليا لا شك فيه الا أننا اذا مااعترفنا به وجدنا فيه الثبات والوضوح اللذين نجدهما فى تراجيديا راسين أو كوميديا مولير ، ولما كان على هذا الثبات والوضوح الذى لا شك فيه ، كان نصيب الحرية فيه أكبر ، فمن الممكن تطويره بالنقائبة الظاهرة فى تهريج السيرك ، وبالحركة التى لا تنتهى فى كوميديا الفن .

ان الكاتب أداة الخلق يموت ، أما مخلوقاته فلا تموت أبدا ، وليس هناك من حاجة لبلوغ الحياة الأبدية الى مواهب خارقة ولا الى معجزات ، فمن هما سانكو بانزائو ميرسو ، أو من هو هاملت ومن هو فاوستوسه ؟ ومع هذا فهم يعيشون حياة أبدية . وكان من حسن حظهم وهم بعد بذور حية أن يجدوا الرحم الخصب الذى ينمون فيه وتمنحهم الحياة الخالدة .

لقد كانت مسرحياته بما تخفيه وراءها من قلب معذب ، بمنابة أجراس الخطر التى تتردد فى سمع أوربا وتندرها بقرب وقوع الكارثة ، انها كما قال أحد النقاد تذكرنا بالكلمة التى قالها أحد العبيد للملك من ملوك الشرق القديم وهو جالس الى مائدته ، وروحه تمارقه فى أبهة الملك :

« مولاي : تذكر أنك بشر ، وأنتك ستموت فى يوم من الأيام » .

هذا هو مسرح بيراندللو حيث الوهم أبلغ من الحقيقة ، واللاواقعية أصدق تصويرا من الواقعية ، وهو وان كان كما قيل عنه مسرح المثقفين والأذكياء أو (المسرح الذهنى) كما يسميه النقاد ، الا أنه طرح على خشبة المسرح قضايا عامة وقدم شخصيات انسانية تتصل بقيمة الفن نفسه ، وبعلاقته بالطبيعة والواقع .

حقا لقد استطاع بيراندللو أن يشيد فى مسرحه عالما آخر ، يستبدل فيه العالم بالمسرح ، والحياة بالمسرحية ، والناس بالشخصيات ، ليدل بذلك على أن ما يحدث انما هو تمثيلية رائعة من وضع الفنان الأعظم .

المسرح الملحمي عند برتولد بريغيت

ليس المهم هو ترك المتفرج وقد ظهرت
روحه بل تركه وقد تغير كيانه ، أو
بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير
التي ستنمو خارج المسرح عما قريب •

وعلى الطرف الثانى من قوس الطيف المسرحى تندلع ثورة درامية أخرى لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى استحدثها يوجين يونيسكو ، ولكننا هنا بازاء ثورة عاتية .. ثورة لا يقف لهيبها عند خشبة المسرح بل يمتد الى الصالة نفسها ليشجع فى جو المسرح كله .

ذلك أن ثورة يونيسكو .. كغيرها من الثورات الكبرى فى تاريخ الدراما .. وقفت عند أبعاد العمل المسرحى الثلاثة ، التأليف والتمثيل والايخراج ، دون أن تتعداها الى البعد الرابع .. الى المتفرج .. ذلك الشيء الذى كان هو موضوع الاهتمام بالنسبة الى أبعاد العمل المسرحى الثلاثة ، فأصبح مجرد بعد رابع مهمته أن يتفرج ولا شيء أكبر من أن يتفرج ، فهو يدخل المسرح ليشاهد المسرحية ، إذن فليبق « دخيلا » حتى النهاية « غريبا » حتى يسدل الستار .

وتلك هى نظرية الاغراب فى مسرح بريخت التى تفرض على المشاهد نوعا من الحصار الوجدانى لايسطيع معه النفاذ الى أحداث المسرحية والانخراط فى السلك الدرامى ، التى أقامت سدا عاليا بين مسرح أرسطو التقليدى ومسرح بريخت الملحمى ، واعتبرت ثورة حقيقية فى نظرية الدراما تشبه فى كبر من الوجوه تلك الثورة التى أحدثها الفيلسوف الألمانى كانط واعتبرت ثورة كوبرنيقية فى نظرية المعرفة .

على أننا لن نستطيع تقويم ثورة بريخت على نحو متكامل ما لم نرجع الى بريخت نفسه لنلتقى به فى منابعه الأولى ونمضى معه الى مصبه الأخير ، فبريخت كاتب الفكر والعمل عنده شيء واحد ، ورجل ارتفعت أعماله الى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع فى شخصه ظاهرة أدبية خطيرة ، وقيمة أخلاقية جبارة استطاع بفضلها أن يجعل الفن لا تصويرا

بل تغييرا للحياة وأن يعايش - الواقعية الاشتراكية - بلحمه ودمه ، ويعبر عنها بعلمه وفنه ، ويقدمها لأول مرة على خشبة المسرح .

وهكذا كانت حياة بريخت هي حياة انسان ذكى حساس يريد لما فى دماغه من تصور ذهنى أن يلتقى بمضمونه على أرض الواقع . . . أرض الصراع والفعل . . أرض الجدل والتجريب أو كما قال : « ان القول القديم بأن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليم اذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال » .

أوجسبرج - فى العاشر من فبراير سنة ١٨٩٨ ، يا لها من ذكريات - الآلة البخارية تدخل ألمانيا بعد أن كانت بضغ امارات اقطاعية مبعثرة فتوقظها من ركود الاقطاع وتنقلها الى آفاق المجتمع الصناعى ، وأوجسبرج . . تلك المدينة الصناعية الصغيرة تساعد الظروف فتصبح حاضرة الاقليم ومصنعه الكبير ، ويبدأ الفلاحون فى النزوح اليها عليهم أن يجدوا فى مصانعها عملا ، فقد لفظتهم الأرض التى تحولت الى مصنع وتركهم طاقات حبيسة ، قوى منزوعة السلاح ، أيدي بلا رءوس أموال .

ولكنهم اذ يستنشقون دخان المصانع المتصاعد فى الجو يستنشقون معه أفكارا عن الاشتراكية ، واذ يسمعون صفير القطارات يسمعون معه نداءات تأتى من العواصم الكبرى بأن الاشتراكية ليست معجزة تهبط عليهم من السماء ، وليست كنزا ينفث لهم فى الأرض ، ولكنها تطور حتمى للتاريخ عليهم أن يفسحوا له الطريق وأن يكسبوه مضمونه ومعناه ، فهم أكثر من غيرهم المندوبون لتحقيق هذا التطور وعلى عاتقهم يقع عبء كبير وعظيم عبء واقعهم الاشتراكى الجديد .

وهكذا كان بريخت نذيرا بانهياء عصر وبشيرا ببداية عصر ذهبي جديد ، نسمع اليوم أصوات المبشرين به فى كل مكان ، فالرأسمالية عنده هي النهاية ، النهاية تنتظر الانسابة على خلاف مذاهبها ، ولا شك فى أن صوت الزلزلة الأخيرة سيؤثر فى القلب قبل الفعل ، ولا شك فى ان هذه الصورة الرهيبة ستذكرنا بصور الحساب الأخير كما سننتها الأديان السماوية ، وبالكارثة الكونية كما عبرت عنها رؤيا يوحنا . وفى كلا الحالين سترفعنا فوق حدود الصراع المذهبي الضيق الى مأساة المصير البشرى فى عصر الذرة والقلق والانتظار الخائف والمخيف فى ذات الوقت .

وهناك فى الشارع العتيق بالحي العتيق يقع بيت بريخت ، انه من أعرق بيوت الحي والمدينة كلها تعرفه ، فقد كان صاحبه نمطا من أنماط الحياة الاقطاعية فى الزمن القديم ، وأصبح اليوم مديرا لأكبر مصنع ورق

فى المدينة ، وتحت يديه تشتغل أنفار كثيرة من العمال • وفى هذا الجو المشبع بالتوتر الديالكتيكى ، وعلى أرض الواقع الذى يحمل الشئ ونقيضه ، ولد « برتولد بريخت » وتفتحت عيناه على كل هذه المتناقضات: فلول المجتمع الزراعى التى تمضى وطلائع المجتمع الصناعى التى تجىء ، الحياة البورجوازية التى ينعم بها فى بيته والعيشة البروليتارية التى يتمرغ فيها عمال مصنع أبيه ، البيوت النظيفة المغسولة التى تقوم على ناصية الشارع والمساكن الفقيرة المتسخة التى تتكوم فى الأحياء المجاورة ، وحتى العقيدة وحدها هى الأخرى تطفح بالتناقض ، فأبوه مسيحى كانوليكي وأمه مسيحية بروتستانتية والخلاف بينهما قائم طول الليل لا ينفص الا مع طلعة النهار •

هذا كله والكائن البشرى الجديد فكره حساس ، عقله متفتح وخلاياه عطاش ، يريد أن يستقبل الحياة بحواسه الخمس وأن يتحرك عقله فى جميع الاتجاهات ، وأخشى ما كان يخشاه أن يصبح قالبا من قوالب الحياة البورجوازية ، أو صيغة من صيغ تلك الطبقة الفارغة التى كان يحتفرها ويناصبها العداء •

وعلى الرغم من قالب الطبيب الذى جهزه له أبوه وجسده فيه بالقوة ، فقد دخل « بريخت » القلب على مضض وعلى أمل أن يخرج منه عندما يأتى الوقت ، فقد خاف أن « يتأرشف » ويعلوه الصدا فتخبو فى نفسه جذوة الحياة وتنطفئ فى عينيه لمعة الوجود ويموت الفنان ، أسمعته يقول :

« أننى بحكم تعليمى طبيب ، وبوصفى شابا كبقية الشبان استدعيت للحرب وذهبت للعمل فى إحدى المستشفيات ، فضمدت الجروح ، واستخدمت صبغة اليود ، وأعطيت الحقن الشرجية ، وقمت بعمليات نقل الدم • وإذا أمرنى الطبيب : « اقطع الساق يا بريخت » – كان على أن أجيب : حاضر يا سيدى • وأقطع الساق ، وإذا قيل لى : اجر عملية تربنة فتحت جمجمة الانسان ورتقت مخه ، لقد رأيت كيف ترمم أشلاء الناس ويرحلون بأقصى سرعة الى جبهة القتال » •

وهنا تفتحت عيناه على تناقض جديد يضاف الى ما سبق أن تفتحت عليه من تناقضات : فقد أقشعر من رؤى الموت والجرحى ورائحة الصديد ، وتولدت فى نفسه كراهة الحرب وحب السلام ، تماما كما كره البورجوازية وأحب الكادحين ، وكما كره الرأسمالية وأحب الاشتراكية ، وكما كره مهنة الطب وأحب الاشتغال بالفن والحياة •

وفى الفن حاول بريخت أن يعرف كل شيء . . خالط الأدباء وعاشر الفنانين ، « تصعلك » فى المقاهى وتسكع فى المسارح ، حضر الندوات الأدبية وغشى دور الصحف ، وبذلك تعرف على كبار الأدباء والنقاد ورؤساء التحرير ، فكتب عدة مقالات صحفية شرح فيها نظريته الدرامية الجديدة ، وأخرج عدة مسرحيات عالج فيها أسلوبه الجديد فى الإخراج ، وأجرى تجاربه الدرامية النائرة فى « مسرح رصيف بناة السفن » ، وأنشأ فرقته التمثيلية التى أطلق عليها اسم « فرقة برلين » التى قدمت معظم مسرحياته الروائع .

وفى الحياة حاول بريخت أن يجرب كل شيء ، الحياة العفوية المنطلقة التى تسير الواقع فى تموجاته ، العواطف الجامحة المشبوبة التى لاتعرف حدودا ولاقيودا ، مرارة النفس والاغتراب ، هدأة الليل وحدة الشراب ، والمرأة . . بصوتها المبلبل وصدرها الرجراج وملمسها الحيوانى للزج . وهنا تعرف على المغنية « ماريانة زوف » التى عاشرها معاشرة الأزواج ، ثم على الممثلة « هيلانة فيجل » التى تزوجها وعاش معها حتى فارق الحياة .

وهكذا برنست أهمية وجهين من وجوه الدراما الملحمية فى المسرح الحديث فراحت ناحية تعالج مواد لها طابع الشمول وتقدم مضامين تعبر عن مواقف كلية ممتدة فى الزمان والمكان كما استطاعت من ناحية أخرى أن تدخل العالم الباطن فى بنائها بكل ما ينطوى عليه هذا العالم من ذكريات ورؤى وأحلام .

هذه الصورة التى حاولت الدراما الملحمية أن تنقلها عن العالم من خلال تصورهما للعالم الباطن يمكن أن نصفها بأنها رؤية للكون أو نطلق عليها كلمة إيديولوجية .

والواقع ان عصرنا هو عصر الرؤية الشاملة أو عصر الايديولوجيات ولقد حاول الفيلسوف الألمانى الكبير مارتن هيدجر أن يحدد معنى هذه الكلمة التى أصبحت طابع العصر ، فذهب الى أن المقصود بهذا المصطلح هو وصف الموجود بأكمله ، والعالم بهذا المعنى ليس مقصودا على الطبيعة أو الكون بل يدخل فيه التاريخ كما يدخل فيه عامة الوجود ومبدأ مهما كان تصورا للعلاقة بين الوجود والعالم .

وهكذا كان بريخت بحق هو فنان ألمانيا المعاصرة ، ألمانيا بكل مالها وماعليها ، بأمجادها وأخطائها ، بيقينها وحيرتها ، برخائها وتعاستها ، بانطلاقتها وتردداتها ، بعقلها وعاطفتها ، بتأثرها وتأثيرها فى حضارة القرن العشرين .

وإذا صح هذا تفسيراً للعصر الذى نعيش فيه ، فمن الطبيعى أن يكون المسرح تعبيراً عنه ، وأن يصبح بدوره مسرح وجهات النظر الشاملة فى الوجود أو مسرح الايديولوجية مهما كان من توجسنا لاطلاق هذه الكلمة الأخيرة .

وطبيعى أن الدراما الأرسطية يمكن أن تصور وجهات النظر الشاملة كما يمكن أن تصورها الدراما غير الأرسطية ، فهى فى الدراما الأرسطية تعبيراً عن الصراع الفردى بين الانسان وسائر البشر ، وهى فى الدراما الملحمية تصوير للكون فى مجموعة ومحاولة للتعبير عن العالم تعبيراً شاملاً يسمح بالنظرة التاريخية أو بالنظرة المتعالية على التاريخ .

وهكذا أيضاً كان بريخت ابن فن وربيب حياة ، شاء أن يخرج من تناقض الفكر والواقع بمحاولة خلق فن جديد ، كما شاء أن يطلع من ثنائية الذات والموضوع بالارتقاء فى مركب حياة جديدة ، وبذلك كان سلالة أصيلة للفلاسفة الألمان الذين قالوا بفلسفات الحياة .. « شلنج » الذى قال بفكرة الحياة ، و « هيجل » الذى قال بصيرورة الحياة ، « شوبنهاور » الذى قال بارادة الحياة .

ولكن بريخت يخاف على فلسفته أن تظل رهينة الذهن حبيسة الدماغ ، لذا حاول أن يجعلها تسرى فى كيان الانسان ، وأن تتصل بعواطفه ومشاعره أوثق اتصال ، وأن تهز روح روحه ان صح هذا التعبير ، ومن هنا يعلن بريخت أن أهم عامل يقرر مصير الحياة الانسانية إنما هو الظرف الاجتماعى ، وأن أيسر طريق وأجمل شكل يعطى الحياة قيمتها هو الفن . والشكل الأدبى أكثر من سواء الذى يستطيع أن يستوعب طرفى الصراع والذى يتصل بالجمهور اتصالاً مباشراً هو الدراما .. اذن فليصب بريخت مضامينه الأدبية ومقالاته الفلسفية ومعطيات حياته فى قالب المسرحية .

والمسرحية الملحمية بالذات ، فالمسرح الملحمى يجعل المتفرج هو البطل والانا الملحمية تفرض نفسها بقوة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين صالة الجمهور .

والمقصود بالانا الملحمية المغنى أو الراوية أو مدير المسرح أو الشخصية التى لاتراقب والأحداث الجارية على خشبة المسرح فحسب ، بل تعلق عليها بوجه عام ، وتحدد مسارها الملحمى ، وتصرف فى الزمان والمكان .

هى اذا وباختصار أشبه بالوسيط بين المسرح والجمهور أو كما وصفها الشاعر الألماني الكبير جوتة : « ان الراوى الذى يتناول الكل ويقتصر على حكاية الماضى وحده ، يظهر فى صورة رجل كليم يستعرض الأحداث فى هدوء وتدبر ، ويهدف بأسلوبه فى الرواية الى تهدئة السامية حتى ينصتوا اليه ويطلقوا الانصات عن طيب خاطر ، كما انه يوزع عليهم الاهتمام بالتساوى » .

وكان « بريخت » الكاتب المسرحى هو نفسه « بريخت » المخرج المسرحى وكان يخرج مسرحياته بنفسه ويقدمها على خشبة المسرح ، واستطاع بفضل اصراره وحماسته ومثابرته أن يدرب جيلا بأسره من الممثلين ، بينهم « كارولانهير » بطلة أوبرا « القروش الثلاثة » و « هيلانة فيجل » بطلة « الأم شجاعة » و « أرنست باخ » بطل « الانسان هو الانسان » ومؤدى طريقته فى الاخراج هى التأكيد لا على وضوح مخرج الألفاظ يجب أن تكون فى خدمة الحركة بحيث تكملها وتفسرها ، أو على حد قوله « الحركة تسبق الكلمة ، واذا تنافرت الكلمة مع الحركة وجب تبديلها والبحث عن كلمة أخرى غيرها » ، وعند بريخت أن لغة لوثر كانت معبرة لتطابق ما فيها من لفظ وحركة .

وكانت المسرحية عنده ناقصة حتى تعرض على الجمهور ، وهنا تبدأ مرحلة أخرى من مراحل تكوينها حيث كان بريخت يجلس فى الصالة يستمع الى التعليقات ، فاما تعليقات متفرجى البورجوازية ونقادها فكان يعرض عنها وينصت جيدا الى تعليقات جمهور البروليتاريا ، فهم عنده ضمير الشعب وادراكه الفطرى السليم . وكثيرا ما كان يعدل فى مسرحياته بناء على تعليقات هذا الجزء من الجمهور الذى كان يتخذة صديقا ورفيقا ومعلما وتلميذا فى واحد .

وكتب بريخت أولى مسرحياته (بعل) فيها بذور ثورته العنيفة التى اندلعت فيما بعد فى أعماله المسرحية الكبرى ، وتناسخت شخصية بطلها فى شخصية الجندى « شويك » بطل مسرحية (جاليليو) والقاضى « أزدك » بطل « جالى جالى » بطل مسرحية (الانسان هو الانسان) . ولعل هذه الأخيرة هى أبلغ درامات « بريخت » على الإطلاق لاستمالتها على مكونات ثورته الفنية : عقدة المقارنة ، ونظرية الاغراب ، والمسرح الملحمى ، والدراما التعليمية ، وكفره بالمجتمع البورجوازي الرأسمالى وإيمانه بمبادئ الواقعية الاشتراكية .

وتدور أحداث المسرحية حول فصيلة من الجنود البريطانيين فى الهند يقوم بشن غارة نسنهدف بها النهب والتقتيل ، وفى وسط هؤلاء الغيلان

يتجول جالى جالى الرجل المدنى طيب القلب الذى لا يقول قولة (لا) ،
وبينما هم يذهبون احدى القرى ، يختفى أحد الجنود فلا يجدون مناصا من
العنود على شخص آخر يحل محله والا عوقبت الفصيلة كلها ، ولذا يعمل
الجنود على اغراء جالى جالى بالسجائر والبيرة لكى يقوم بدور الجندى ،
ولكنهم يريدونه معهم بصفة دائمة لا فى هذا (المطب) وحده ، وهذا يعنى
« توريطه » فى جريمة تجبره على انكار شخصيته الحقيقية والبقاء معهم ،
فيستدرجونه الى بيع الفيل التابع للكتيبة ، ويقوم اثنان من الجنود بارناء
أعطية تمويه تظهرهما فى هيئة الفيل ، وما أن تتم اللعبة حتى يلقي الجنود
القبض على جالى جالى ويقدمونه الى المحاكمه :

« المدعو جالى جالى منهم بارنكاب جريمة مثلية الأطراف : طرفها الأول
انه قد باع فيلا لا يملكه ، وطرفها الثانى أنه لم يبع فيلا حقيقيا ، وطرفها
الثالث أن هذا الفيل ملك للكتيبة . ومن الجلى الواضح أننا هنا أمام قضية
اخلاس وخيانة للوطن ، تقول انك لست جالى جالى اذن فلماذا تنكر
شخصيتك وما الذى نفعله فى المعسكر ؟ هل أنت جاسوس ؟ ان عقوبة
التجسس هى الموت » .

أما سبيل العودة الى اسم جالى جالى فقد أصبح مسحيلا ، والذى بقى
الآن انسان لا اسم له ، انسان لا يسمى وليس أمامه سوى أحد احتمالين :
اما أن يكون جاسوسا وفى هذه الحالة تكون عقوبته هى الموت رهيا
بالرصاص ، أو أن يكون جنديا وحينئذ عليه أن يسارع الى الطابور
ويستجيب لصوت النفير ، والآن ليس أمام جالى جالى الا أن يجيب .

وهكذا يضع بريخت الفاضى فى موقف حرج ويجبره على أن يتخذ
قرارا ، وليس الفاضى هنا سوى المتفرج نفسه ، سوى جمهور النظارة .
فبريخت انما ينقل كرسى القاضى الى كرسى المتفرج ، ويحول صالة المسرح
الى قاعة محكمة ويعلم الناس كيف يصدرن الأحكام . وتلك هى جرائم
نظرية « الاغراب » فى مسرح بريخت التى تختلف عن نظرية « النظير »
فى المسرح الأرسطى ، فبعد أن كانت غاية المأساة تطهير النفس بآثار
انفعالى الخوف والشفقة ، أصبحت غايتها حمل المشاهد على اتخاذ قرارات
بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته ، وهى كذلك التى جعلت المتفرج
يواجه الأحداث بعد ان كان يندمج فيها ، ويدرسها بعد ان كان يعيشها ،
ويحكم عليها بعد ان كان ينفعل بها ، وقد لاحظ الناقد المشهور يوسيب
بريك أن أغلب مسرحيات بريخت تتخذ شكل الاجراءات التى ندور فى
مساحة الفضاء ، وهذا صحيح فبريخت الكاتب الدرامى كبر الحبل عظيم
الدهاء منقطع النظر فى مواضيع التقاضى والمقاضاة وهو يقول :

« لا أحب للمسرحيات أن تحتوى على تلك النغمات المؤسسية المحركة للأشجان ، بل لابد لها أن تكون مفعنه كالأدلة التي نسمعها في قاعة المحكمة ، فالشيء الأساسي هو أن يتعلم المنفرج كيف يصل الى اتخاذ قرار ، لان هذا هو الذى يدرب ذهنه ، أما أى غبى أحمق فيعرف كيف يشعر بالحزن وكيف يشاطر الناس الأحزان » .

وعلى هذا النحو أخذت دراما المفارقة عند بريخت تتطور فى اتجاه الدراما التعليمية والمسرح الملحمي ، كلما اقترب الكاتب شيئا فشيئا من الحركة الواقعية الاشتراكية .

على أن الملحمة عند بريخت تظل طبيعية المذهب وفى الوقت نفسه تبعد عن معظم أساليب الدراما ونماذجها المعروفة . وإذا كان فاجنر هو عماد المذهب اللاتبعي فى المسرحيات كما يقول اريك بنتلى ، فان بريخت يعتبر بحق الاعتراض الموجه الى ذلك التركيب الفنى الذى يمزج فاجنر بمقتضاه بين فن وآخر مضحيا بذاتية كل من الفنين ، فهو يريد مطربين فى استطاعتهم أن يمثلوا ويتقنوا المقطوعة لا أن يسكبوا أرواحهم فيها ، لان الروح مسألة شخصية .

والأوركسترا فى أوبرا بريخت الملحمية ينبغى أن تكون قليلة العدد ، خاضعة لنظام حاسم ، وهى تختلف عن أوبرا فاجنر فيما يلى :

أوبرا فاجنر	أوبرا بريخت
الموسيقى تنعش الروح	الموسيقى وسيلة للتبليغ
الموسيقى ترتفع بالنص	الموسيقى تترجم تفاصيل النص
الموسيقى تؤكد النص	الموسيقى تسلم بالنص
الموسيقى تصور انفعالا	الموسيقى تتخذ موقفا
الموسيقى تصور حالات الروح	الموسيقى توضح ماهية السلوك

وليس معنى أن بريخت لا يتبع مذهب فاجنر انه يدين بمذهب زولا ، ذلك الأديب الفرنسى الذى عرف بتعصبه للحتمية التى تملئها الوراثة والبيئة ، كما عرف بنظرية العرض والتقديم التى بلغت قممها على خشبة المسرح ، وانما معناه أن بريخت ابتدع لنفسه نظرية فى المسرح صدرت أصلا عن نظرية فى الفلسفة أو فكرية فى الحياة .

وبذلك أقام بريخت تطوره الدرامى الجديد على قضيتين أساسيتين :

الأولى أن المسرح ينبغي أن يكون ملحمي الطابع ، والمسرح الملحمي هو هذا الذى يروى الأحداث ويحمل المتفرج على أن يفهمها ، بخلاف المسرح التقليدى أو المسرح الأرسطاطالى كما كان يسميه بريخت ، والذى (يورط) المتفرج فى سلسلة من التجارب الانفعالية ويعمل على حساب استجاباته العاطفية ، أما عند بريخت فالمسرح لابد وأن يعمل لحساب عقل المتفرج ، ولذا كان يفضل الصدام بين الأحكام العقلية ، والصراع بين الأقيسة المنطقية والكشف الواعى عما هو غبى وزائف فى العالم ، لا الكشف العاطفى عما هو سقيم وردى . ولئن كانت الدراما التقليدية تصور صراع الطبقة الغريزية ، فان الدراما البريختية تستبدلها بصراع الوعى الاجتماعى والأحكام الاجتماعية ، يعنى أننا لاينبغى أن نشعر بالموقف فحسب بل ينبغى علينا أيضا أن نفسره ونبلوره ونضعه فى تلك الفكرة التى ستغير وجه العالم .

وعندما يقول بريخت « تلك الفكرة التى ستغير وجه العالم » فانه ينقلنا بذلك الى القضية الثانية التى تجعل الدراما عنده لا ملحمية فحسب بل وتعليمية كذلك ، فالمنطق العقلى لابد وأن يجد طريقه الى الواقع العملى ، وليس يكفى الانسان أن يسخر من الواقع وينظر اليه فى سخط ، بل عليه أن يعترف به ويعمل على تغييره .

ولهذا نظر بريخت الى الأشكال الفنية القديمة على أنها سلبية استنائية ، وذهب الى الفن نوع من التربية غرضه التعليم ، والتعليم الحقيقى هو ما يصدر عن رغبة ، والانسان المتعلم نجده دائما مقتبلا لانه أصبح أكثر ذكاء وأشد قوة .

وبريخت اذ يخلق (مسرحا ذهنيا) يرى أن ليس المهم هو ترك المتفرج وقد تطهرت روحه بل تركه وقد تغير كيانه ، أو بالأحرى تركه وفى نفسه بذور التغيير التى سننمو خارج المسرح عما قريب ، فليس المهم هو التطهير بل المهم هو التغيير ، تماما كما أن التفكير ليس أهم من التفكير . ان الهدف الأخير من العرض المسرحى هو تحريك المتفرج الى الفاعلية والتغيير ، لان العالم فى رأى بريخت امكانية قابلة للتغيير ، وواقع لابد من أن نعمل على تغييره ، فموقف الانسان من العالم ليس هو موقف المشاهد المنفعل بل موقف البائر الفعال : « موقفه من النهر أن ينظم مجرى البهر ، وموقفه من شجرة الفاكهة أن يفلح شجرة الفاكهة ، وموقفه من الحركة المتصلة أن يبنى العربات ويصنع الطائرات ، وموقفه من المجتمع أن يغير هذا المجتمع من جذوره » . اذن فالمسرح باعتباره الوجه الفنى للواقع الاجتماعى ، لابد وأن يكون أداة فعالة فى عملية التغيير .

وهذا هو وجه الخلاف بين دراما أرسطو التقليدية ودراما بريخت الملحمية :

الدراما الأرسطية	الدراما الملحمية
حدث	تأمل
ممثّل	راوية
مسار الحدث بصرى	مسار الحدث سمعى
منظر	مكان العرض
ديمومة زمنية	إشارة إلى الديمومة
مكان	إشارة إلى المكان
نظرية أو رأى	متل أو عبرة

ولذلك يقول بريخت على لسان بطفته (القديسة جان) وهى تحتضر :

لا يكن عزاءك
حين تأتى ساعة الموت
أنك كنت فاضلا .
ليكن عزاءك
حين تأتى ساعة الموت
أنك تركت عالما أفضل .

وإذا جاز لنا أن نلخص حياة بريخت ورسالته استطعنا أن نجدها فى كلمتين : الفن والرغيف ، لأنه كما قال بريخت الانسان هو الانسان .

المسرح التسجيلي عند بيتر فايس

إذا كان الفن بلا جمهور يعنى المهزلة ،
فإن الجمهور بلا فن يعنى المأساة • وعلى
الفنان أن يقف الى جوار جمهوره لكي
يكون بحق شاهد اثبات على هذا العصر •

عصرنا هو عصر الثورة .. الثورة التي نعم الداخل والخارج جميعا ، الثورة التي لاتقف عند مجرد ثورة الشعب على حكامه الطغاة الذين يذيقونه العرى والجوع ، بل تمتد لتشمل ثورة الأمة كلها على المستعمر الأجنبي الذي يعبث بمقدرات الناس ، ويعصف بمصائر الشعوب ، ويزدرى الانسان وكل انسان .

لذلك كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تشتعل الثورات في هذا العصر ، وفي هذا العصر بالذات الذي صحا فيه الانسان على مشروعية وجوده ، وادرك بقوة ارادة ولكن بوضوح بصيرة أن الشعب هو صانع قدره وخالق مصيره ، وأنه المحرر الحقيقي لسير الأحداث وحركة التاريخ .

هكذا اندلعت الثورات فوق خريطة هذا العصر ، وعلى امتداد خطى الطول والعرض . ثورة في مصر وثورة في العراق وثورة في كبا ثورة في الجزائر وثورة في اليمن وثورة في عدن وثورة في الكونغو وثورة في ديتنام وكلها ثورات تهب بالانسان الحر في داخل أرضه وفي خارجها على السواء أن يناضل من أجل شرف حريته وكرامة وجوده وانسانية مصيره ، وبعد هذا كله من أجل انسان الحياة بل من أجل الحياة نفسها أو من أجل الحياة وكفى ، فكل ما لا يعمل على ازدهار الحياة فهو غير أصيل ولا مشروع على الأقل بالنسبة الى الحياء .

ولم يكن عبثا ولا من قبيل المصادفة أن تنتقل الثورة من الواقع الاجتماعي الى الواقع التعبيري لتنعكس على انتاجية الفنان ، فالفنان بأعتباره الوجه التعبيري للواقع لابد وأن يستجيب لما يشمله من تطور وما يطرأ عليه من تغير ، ولا يكتفى بالاستجابة بل يحاول أيضا ان يقدم الاجابة ، فبمقدار مايتعاطى الفنان واقع عصره بمقدار مايعطيه ، وبمقدار ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز ارسال بل

وقاعدة لاطلاق الفن الحر الذى سرعان ما يصبح وقودا فكريا على أرض
المورة وفى موقعة التحرير • بهذا وحده يصبح الفنان تعبيراً توريا عن
واقع عاشة ومصير كابدته وانفعال عاناه ، وبغير هذا لا يكون الفنان بحق
وليد واقعه وحفيد عالمه وريبب عصره •

من فوق هذه القاعدة الفكرية الجديدة التى تجعل الفنان ملتزماً
بأحداث الواقع من حوله متأثراً بها بمقدار ما هو مؤثر فيها ، انطلقت
كتابات جبل بأسره من الشبان يملون الموجه الجديدة فى الأدب والفن ،
كتابات كلها صراخ احنجاج وكلها سخط ، وكلها تنادى بوجوب التزام
الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية
كلها •

وهكذا ظهرت مسرحية « انظر وراءك فى سخط » لجون أوزبورن
تندد بالعدوان الثلاثى على مصر ، وظهرت مسرحية « الحواجز » لجان
جينيه تستنكر الاحتلال الفرنسى للجزائر ، وظهرت مسرحية « نساء
طروادة » لجان بول سارنر تشير ضمن ماثبهر الى الحرب الدائرة فى
الكونغو ، وظهرت مسرحية « أحزان مستر تشارلى » لجيمس بولدوين
تحتج على جحيم التفرقة العنصرية فى أمريكا ، وظهرت مسرحية « محاكمة
أوبنهايمر » لهانيار كيبارد تجسم مأساة التفجر الذى على كل من
هروشيما ونجازاكي ، كما ظهرت مسرحية « ماكبرد » للكاتب باربارا
جاريسون كاشفة القناع عن مؤامرة اغتيال الرئيس الأمريكى كيندى ،
وكذلك مسرحية « الولايات المتحدة » لبتر بروك والننى فضحت جريمة
الحرب فى فيتنام •

وفى هذا التيار الجارف •• تيار المسرح والكتاب الملتزمين ، تظهر
مسرحية « مارا - صاد » للكاتب الألمانى المعاصر بتر فايس ، مسرحية
جديدة فى كل شىء ••••• جديدة فى شكلها الفنى ، جديدة فى مضمونها
المورى ، جديدة فى المسرح الذى تنتمى اليه ألا وهو « المسرح التسجيلى »
الذى يتميز أكثر بتحديد دوره الأديب أو الفنان من حيث ارتكازه على
منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، فضلا عن وقوفه
فى مواجهة الاتجاهات المسرحية المضادة التى لاتحتفل كثيرا بالتزام الأديب
أو الفنان لأنيا أما مشغولة بالبحث فى قضايا ميتافيزيقية خالصة كما
بفعل كتاب مسرح العبت من أمثال بيكيت ويونيسكو وآداموف وغيرهم
ممن يحنون عن أصل الانسان ومصيره ، وموقفه من التاريخ والحضارة ،
واحساسه بغربته وضياعه فى عصر طغت عليه النزعة التكنولوجية وسحقته
عجلات الحضارة الصناعية ، أو مستغرفة فى البحث عن قيم جمالية

صرفة ومشكلات تقنية بحته كما يفعل كتاب المسرح الشعري من أمثال جان كوكتو وبول كلوديل وكريستوفر فراي وغيرهم ممن تستهويهم التكوينات الفنية من نسيج شعري ، الى ديكور تشكيلي ، الى رقصات باليه ، الى موسيقى تصويرية مطرزة بكافة ألوان الغناء ، وكلها قيم جمالية تثير العجب لما فيها من روعة الصنعة وبراعة الصانع دون أن تثير الاعجاب بما تنطوى عليه من وهج المضمون ودفع الانتماء .

فهؤلاء الكتاب جميعا عند بيتر فايس هم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة المعاصرة دون أن تعترك بعملها وثقافتها في جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بأدبها وفنها عن الاحتياجات الملحة التي تفرضها هذه الحياة . وهذا كله على العكس من موقف الأديب الملتزم الذي يقدس مسؤوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، وعلى العكس أيضا من موقف الفنان الهادف الذي يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .

والمسرح التسجيلي كالمسرح الايديولوجي الذي تعبر عنه تجارب القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، يتصف بصفة أخرى تعكس رؤية الانسان لهذا العالم كنظام قائم يسعى بكل قواه الى فهمه والسيطرة عليه ، وهي صفة التأثير والتعليم . ويتصل بهذا التأثير والتعليم أو يكرس لخدمتها عنصر تقابله في المسرح التقليدي كما تقابله في المسرح الملحمي الحديث بوجه خاص بعنصر التأمل والتعليق ، فالمسرح التسجيلي قد جعل المتفرج هو البطل والدراما التسجيلية بدورها عرفت كيف تفرض نفسها وتتدخل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور .

لذلك بات من الضروري ان ننظر الى الأشكال الدرامية الجديدة نظرة الجد والاهتمام لنجد ما يبررها في العصر الذي كانت استجابة له ، واذا كان المضمون الجديد أو المادة الحديثة كما قال الشاعر العظيم جوته قد استلهمت أشكالاً درامية غير أرسطية ، فقد وجب ان نبحث عن طبيعة هذا المضمون الجديد ، وتلك المادة الحديثة .

ولكن من هو هذا الكاتب الذي تكلمنا عنه طويلا ولكننا لم نره حتى الآن ؟ أو بالأحرى لم نعرف شيئا عن حياته حتى الآن ؟

الواقع أن حياة بيتر فايس هي كتاباته ولا شيء أكثر من هذا ، فليس في حياته بطولات شامخة ولا أحداث خارقة ، ولا هو ممن يجيدون تدبيح السير الذاتية ولا كتابة المذكرات الخاصة وانما هو انسان بسيط عاش حياته كما يعيشها الآلاف ، حياة استوائية عادية ليس فيها نتوءات

بل ولا مطبات الا ان يكون حادث فراره هو وعائلته الى السويد فى أثناء الحكم النازى ، ومن ثم اضطراره الى أن يجرع حياة الغربة والاغتراب واضطراره كذلك الى أن يتخرط فى سلك الحياة الجديدة مهما كلفه ذلك من ثمن .

صحيح أن الثمن كان فادحا . . . وطنه وأهله وأصدقائه وعلاقاته القديمة ، ولكنه استطاع أن يفلسف الواقع ويمنطق الأشياء فيستبدل بوطنه العالم كله وبأهله الانسان جميعا فيصبح بحق المواطن الانسانى . العالمى الذى ينتمى للعالم والانسان .

من هنا كانت كراهيته الشديدة بل كفره والحاده بكل نزعة عنصرية ضيقة أو تسلط استبدادى بغيض ، فهو يقول على لسان بطله « مارا » وجه الثورة : « ديكتاتور يجب أن تختفى هذه الكلمة ، أكره كل شئ يذكرنى بالسلطة والملوك ، اننى أتكلم عن رئيس ، يمكنه فى وقت الأزمة . . . » أن ينتشل المجموع من الوقوع فى قبضة الفرد ، وأن ينتشل الفرد من السقوط فى خضم المجموع ، وهذا ما أضافه بطله الآخر « صاد » وجه الحرية : « ان السجون الذاتية ، أبشع من أكثر الزنانات صلابة ، وطالما لم تفتح بعد هذه السجون ، فان كل ثوراتكم مجرد سجن للثورة » .

الحرية والثورة اذن هما القيمتان الأساسيتان فى حياة هذا الكاتب . . وهما أيضا القيمتان الأساسيتان فى كتاباته ، فقد ظل هذا الكاتب طوال حياته وكتاباته مترددا بين الثورة الاجتماعية (مارا) والثورة الفردية (صاد) محاولا التوفيق بينهما من أجل ميلاد انسان ثورى بالمعنى الأصيل للكلمة ، انسان تتحقق له مطالبته بتوسيع نطاق الحرية الفردية فى مواجهة الثورة الاجتماعية انسان يدرك بيتر فايس تمام الادراك أنه لا يستطيع أن ينحاز الى أى من جانبيه على حساب الجانب الآخر ، فهو مؤمن بضرورة توسيع نطاق الحرية الفردية للانسان ، ومؤمن فى الوقت نفسه بضرورة الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق العدالة الاجتماعية .

وتلك هى المعادلة السعيدة التى حاول الكاتب أن يحققها عبر ما أسماه « الطريق الثالث » . . وما عبر عنه بقوله « لما كنت لا أؤمن بأى نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة ، فانى لا أجرو على تقديم واحد منها على سبيل المثال . . اننى أنتمى الى طريق ثالث لا أرضى به هو الآخر . . وربما بممارستى الكتابة سوف أكتشف مكانى . . اننى أكتب لكى أكتشف أين أقف » .

وهذا ما حدث بالفعل ، ظل بيتر فايس يكتب ويكتب ، فبعد أن كتب مسرحية « مارا - صاد » هذه كتب مسرحية « التحقيق » التى ناقش

فيها الجرائم التي ارتكبتها النازي فضلا عن جريمة الجمهورية الفيدرالية في حق جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، ثم عاد وكتب مسرحيته الجديتين عن حرب التحرير القومية في أنجولا وحققها في الاستقلال وتقرير المصير ، وعن موقفه من وحشية الأمريكان في فيتنام ، تلك الوحشية التي ان عبرت عن شيء فانما تعبر عن ضراوة الحرب باعتبارها أعلى وأبشع مراحل الاستعمار حيث تقف أمريكا لا في مواجهة فيتنام وحدها ولكن في مواجهة العالم كله ، فهذه الحرب الظالمة لا تقف عند مجرد عدوان أمريكا على انسان فيتنام الطيب وأرضه الخضراء وسمائه الحلوب ، وانما هي في صحيحها تحد سافر لمجموعة الشعوب البشرية ان لم نقل لضمير الانسان .

وعلى ذلك فالفن عند بيتر فايس هو أحد الوسائل التي يستطيع بها الانسان أن يصل الى مرحلة الحرية ، والفن أيضا هو أحد الوسائل التي يستطيع بها المجتمع أن يصل الى مرحلة الثورة ، بل يذهب هذا الكاتب الحر الثائر الى أن حرية الفنان لابد منها لحرية المجتمع كما أن ثورة الفن هي الأصل في ثورة هذا المجتمع ، فهو يقول : « لكي نقيم ثورة في بلد ما لابد أن نقيم ثورة في الفن أيضا ، ومن دواعي التناقض في بلد اشتراكي أن تكبت حرية التعبير ، فأعظم ما في الاشتراكية أنها تعد بالحرية الانسانية الكاملة بمجرد هدم جدران الاستغلال الاقتصادي والتفرقة الطبقية » .

وهذا معناه أن الفن ، والفن الدرامي بوجه خاص ، ليس أمامه الا التعبير عن هذا الواقع الجديد ، أو التنفيس عنه بالاغراق في تصوير العالم الباطن بكل ما يجيش به من اضطرابات وأزمات وهموم على العالم الخارجي ، عالم الطبيعة والمجتمع على السواء ، الذي تحطم وتفتت ولم يعد من الممكن التمييز فيه بين الواقع والمظهر أو بين الحقيقة والقناع .

وعلى ذلك أيضا فالفنان الملتزم هو الفنان المشروع ، والفن الذي لا يحمل في أحشائه فكرة ويناقش قضية ويناصر الانسان ليس فنا على الإطلاق . غير أن الالتزام الذي يعاينه الكاتب هنا ليس بمعناه الضيق المحدود والذي يصدر فيه الفنان عن حزب بعينه أو سلطة بالذات ، فهذا النوع من أنواع الالتزام كفيل بالقضاء على فنية الفنان وحالة فنه الى بوق من أبواق الدعاية ، لذلك يحرص كاتبنا على توسيع مفهوم الالتزام بحيث لا يقتصر على الالتزام السياسي الأحادي النظرة ، ولا الالتزام الفني ذو البعد الواحد ، وانما الالتزام بمعناه الكلي الشامل الذي يشمل العالم ويحيط بالانسان دون أن ينفصل عن العلاقات الاجتماعية والقضايا السياسية التي يتحرك في داخلها ويدور من حولها . وهذا هو معنى قوله : « انه حتى اذا كانت لدى أعظم فكرة درامية فلن أحولها الى مسرحية أبدا أبدا ما لم تكن تحمل رسالة » .

ورسالة الفن على الأصالة هي امكانية فهم العالم وامكانية تغييره ،
وضرورة العمل على تحقيق هذا الفهم واحداث ذلك التغيير .

والكاتب المسرحى فى الدراما التسجيلية يتقدم للأمام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المتفرجون حيث ذهب ، وبمقدار ما يستطيع الزاوية أن يدمج المتفرج فى تأمله ، بقدر ما يعبره عن الحدث المسرحى نفسه ، ومن ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتفرج المتأمل شيئاً يمكن أن يراقبه من أعلى ، وبذلك يتعد عنه هذا الحدث كما يتعد هو عنه ، هذا البعد أو الابتعاد أو التباعد هو الذى يضيف طابع الموضوعية على الحدث المسرحى ، ويجرد الشخصيات من فرونيها ويجعلها أشكالا أو نماذج أو أمثلة لفئة من المجتمع أو طبقة من الناس .

ولكن كيف يستطيع بيتر فايس أن يصب هذه المضامين الدافئة وتلك المعطيات الحارة فى الاطار المسرحى الذى يتجانس معها من ناحية ويعمل على إبرازها من ناحية أخرى ؟

ان أكبر مذهبين يسيطران على فن المسرح حتى الآن هما المسرح الوجودى الذى يتزعمه سارتر ، والمسرح الملحمى الذى دعا اليه بريخت ، وعلى الرغم من الخلاف المحورى بين المذهبين من حيث عناية أحدهما بالعالم الداخلى نى علاقته بالحرية الفردية وارتباطها الوثيق بوجود الانسان ، وعناية الآخر بفتح نوافذ الروح على العالم الخارجى ، عالم العلاقات الاجتماعية والسياسية وبخاصة فى تعالقها الحميم بمعيشة الانسان ، على الرغم من محورية هذا الخلاف فان بيتر فايس يرى فيها معا قصورا وتقصيرا لا يمكن معهما فهم حقيقة العالم ولا طبيعة الانسان ، وبالتالى لا يمكننا أن نحدث فيهما أى تغيير .

وليس أدل على هذا القصور من أن المذهب الوجودى انما يصور الانسان من جانب واحد فقط فى الوقت الذى يقتصر فيه المذهب الملحمى على تقديم صورة جزئية للحياة ، أما الذى ينشده بيتر فايس فهو استكمال أجزاء الحياة وتجميع أطرافها من أجل الكشف عن وجود الانسان فى مجموعته وتقديم صورة صادقة عن نفسه ومشكلاته وآماله وكفاحه .

وهذا ما عبر عنه بيتر فايس بالانسان الثورى .. الانسان الذى يحرك داخل أوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه فى سبيل التعرف على المعنى الحقيقى للحياة ، وما اختار له اطار المسرح التشكيلى .. المسرح الذى يوضع بذوره المخرج العظيم ارفن بيسكاتور وبداه فى ألمانيا الكاتب هونخوت بمسرحيته الشهيرة « النائب » ومضى فيه كتاب الطليعة الألمان

من أمثال مارتن فالزر وهانيار كيبارد وجونتر جراس الى أن بلغ قمته على يدي كاتبنا المعاصر بيتر فايس .

والذى نلاحظه على الدراما التسجيلية هي أن التأمل ليس الا لحظة يعود فيها البطل الى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول فى صراع جديد . انه تأمل لا يخرج عن مسار الحدث لانه خيط داخل فى نسيج هذا الحدث ، والفرق بين الراوية فى المسرح وزميله فى المسرح الملحمي ، أن الراوية التسجيلية فى تأمله أو تعليقه لا يندمج فى تيار المسرح الذى يجرى فوقه الحدث ، بل يسير موازيا له أو خارجا عنه ، بل ان هذا التأمل أو التعليق هو الخيط الذى يمسك البناء الدرامى بأجمعه .

فالمسرح التسجيلي هو أكثر الأطر المسرحية وفاء للنظرة الجديدة للحياة والانسان ، وأقدرها على إبراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على أحداث الماضي وقائع التاريخ ، ومحاولة تفسيرها فى ضوء عصرى جديد مع التركيز على اضاءة الجوانب الاجتماعية وإبراز العنصر الانساني انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير .

ولكن أية أحداث وأية وقائع تلك التى يرتد اليها الكاتب ليعالجها بهذا اليقين العصري الجديد .

انها بطبيعة الحال الأحداث التى تنطوى على مضمون انساني عام ومغزى شمولي عميق ، بحيث يستطيع الكاتب أن يقف عندها ليفجر ما تنطوى عليه من مغزى وما تحتويه من مضمون ، مفسرا اياها ذلك التفسير الذى يفرضه منطق العصر وتقتضيه مطالب الحاضر . هكذا لجأ كتاب المسرح التسجيلي الى عرض وقائع ذات أثر فعال على الضمير الانساني والعالمي مثل محاكمات ايخمان وأوبنهايمر وجرائم النازي ومصرع الرئيس كيندى واختطاف الزعيم بن بركة ، فضلا عن حرب فيتنام ومأساة التفرقة العنصرية فى جنوب افريقيا واضطهاد الملونين فى الولايات المتحدة ، ثم أحداث الثورة الفرنسية ممثلة فى شخصى جان بول مارا والمركز دى صاد .

وهذا معناه أن صورة العالم أو الرؤية الكونية أو التسجيلية أو ما شئنا من أسماء تعبر عن وجهات النظر الشاملة التى أصبحت طابع العصر الحديث ، هذه الصورة هي فى الواقع لوحة يقدمها الكاتب المسرحي التسجيلي عن عالم الموجودات بأكمله فالانسان الحديث كما يقول الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر يتصور صورة عن العالم أو عن الموجود ، وهو حين

يتصور هذه الصورة انما يضع نفسه فيها ، أو يعرض نفسه ضمن المشهد الذى يصوره ويتصوره .

والواقع أن المزية الكبرى لكتاب هذا المسرح هى حرصهم البالغ على القيمة الفنية الى جوار الواقعة التاريخية بحيث لا تبدو المسرحية تسجيلا للوقائع والأحداث ، وانما تتفتح فيها أيضا قدرة الكاتب على اعمال خياله الفنى واستدعاء ابداعه المسرحى . فمهما نقل الكاتب من سجل الوثائق ومهما استعاد من ملف الأوراق فلا يمكنه أن يكون محايدا بازاء الواقعة التاريخية . وانما هو مضطر بالضرورة الى ابداء رأيه والافصاح عن وجهة نظره « وتتوقف قيمة وجهة نظره على مدى قدرته على اعادة تفسير التاريخ ، وعلى الاستفادة من الأدوات الفنية لتجسيد تفسيره على منصة المسرح » .

والعالم كذلك هو موضوع أحلام انفنان ومستقبله ومستقبل البشرية التى تعيش فيه ، ولذلك أصبحت علاقته بالعالم أو بالموجود فى مجموعة هى رؤية وتصور .

كما أصبح تاريخ العالم الحديث هو تاريخ الصراع والشر ، والدمار والحروب ، والملاحم التى تفرق ما بين الرؤى ووجهات النظر ، وهو صراع عرير يستخدم الانسان فيه كل قدراته فى العلم والتخطيط والتدمير ، بل كذلك فى الفن والخلق والابداع .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد الذى يفصح فيه الكاتب عن وجهة نظره بازاء الواقعة التاريخية من خلال اختياره لها من ناحية وطريقته فى عرضها من ناحية أخرى ، وانما المتفرج هو الآخر له وجهة نظر لا بد وأن يبديها على ما يقدم أمامه من شرائع الماضى وسلخ التاريخ ذلك لانه اذا كانت الدراما التقليدية تحول المتفرج الى واقع سلبي مكتفية بتركه وقد تطهرت روحه ، وكذلك المسرح الملحمى لا يترك المتفرج الا وقد تغير تفكيره بحيث يصدر أحكاما بعينها على أحداث بالذات ، فان المسرح التسجيلي هو وحده القادر على اثارة خيال المتفرج تاركا له الحرية فى اختيار موقفه وتكوين وجهة نظره فهو وان يكن مسرحا ملتزما الا انه خال من أى الزام .

الحرية الفردية والثورة الاجتماعية : هاتان هما الركيزتان المحوريتان اللتان تدور عليهما أحداث مسرحيته : « اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قسمته فرقة تمثيل مصلحة شارنتون تحت اشراف السيد دى صاد » وهو الاسم الذى اختصر الى « مارا - صاد » وعرف بهذا الاختصار . والواقع أنه الاختصار الذى يفى بالمطلوب ، فمارا صديق الشعب هو وجه الثورة الاجتماعية ، وصاد أسير الذات هو وجه الحرية الفردية ، والذى

يهيئنا من مواجهة دى صاڊ بهارا هو ذاك الصراع بين الفردية المتطرفة وبين الدعوة الى التغيير السياسى والاجتماعى « على حد تعبير بيتر فايس ، « من أجل ايجاد الانسان الثورى الجديد » على حد تعبيرنا نحن .

والطريف فى هذه المسرحية التى شكلت حدثا هاما حين قدمت على مسارح ألمانيا والسويد وانجلترا وفرنسا والولايات المتحدة أنها مسرحية خالية من الأحداث ، بل خالية من الحدث بمعناه التقليدى فكل الوقائع والأحداث معروفة سلفا كجزء من تاريخ الثورة الفرنسية ، وما على القارئ أو المتفرج الا أن يشاهد رجوع صداها ومدى وقعها فى نفوس الأبطال ، فضلا عما تحويه هذه الأحداث من عصارة فكرية وقيم أدبية وعادة تفسير للتاريخ .

وعلى ذلك فعبتا نحاول رواية الحدث المسرحى ، فليس هنا حدث يروى وانما عدة شخصيات لكل منها مضمونها الفكرى ومغزاها الرمضى الى جوار موقفها الدرامى . فمارا كما سبق أن قلنا يمثل وجه الثورة ضد الفساد الاجتماعى عمو منااضل ثورى ومفكر تقدمى وصحفى شجاع ، يكتب المقالات النارية التى يهاجم فيها رجال الحكم ، ويؤسس جريدة « صديق الشعب » ليقف الى جوار الفقراء أو من أسماهم باللا أشياء ، ويعمل على قلب نظام الحكم الملكى وقيام ثورة ١٤ يوليو ١٧٨٩ .

ولئن اختلف المؤرخون فى تفسير شخصية مارا اختلافا جعل بعضهم يجرده من كل عاطفة بشرية ويخلع عليه البعض الآخر صفات القديسين والشهداء ، فما هو فايس يرى فيه نموذجا للمفكر اليسارى الذى لا يكتفى بالتبشير للثورة الاجتماعية بل ويعمل لها أيضا : « يجب أن نرى مارا كأحد مفكرى ودعاة الاشتراكية ، رغم أن نظرياته الاجتماعية الثورية تحمل كثيرا من الشوائب ، ما ابتعد بها عن الهدف السياسى » .

وهذا هو الصدد الذى أدى به الى الموت والهلاك تماما كما يحدث لأى بطل تراجيدى ولذلك نجد الكاتب يواجهه بشخصية أخرى على النقيض تماما سواء فى منطق الفكر أو حركة السلوك . انه الماركيز دى صاڊ الذى يمثل وجه الثورة ضد ضعف الطبيعة البشرية ، فهو رجل اباحى النزعة أهدى النظرة غرق فى ليل الخطيئة والخطأ وقضى أكثر حياته فى السجن لسلوكه المنحرف وفى المصححة العقلية لشذوذه الجنسى ، وفى السجن . . . سجن . الباستيل كتب دى صاڊ عدة تراجيديات وكوميديات وأوبرا وبانتوميم كما كتب عدة مسرحيات شعرية من ذوات الفصل الواحد ، وفى المصححة ، مصححة شارنتون قام دى صاڊ باخراج العديد من

مسرحياته ليقوم بتمثيلها في المصحة وكثيرا ما كان يشارك بنفسه في التمثيل .

والذى يعنينا الآن هو أن شخصياته جميعا كانت تتميز بالاندفاع القهرى نحو تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين مما دفع علماء التحليل النفسى الى تسمية هذا النوع من السلوك « بالسادية » واتخاذ الماركيز دى صاد رمزا لهذا النوع من أنواع الانحراف ، ومن هنا وجد بيتر فايس فى هذه الشخصية المضادة لشخصية مارا ما يعمق الموقف التاريخى ويفجر تناقضاته ويضيف بعدا جديدا الى مفهومه عن الحرية والثورة .

وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « لكن شخصية مارا لم تكن تكفى لصنع دراما ، كانت تحتاج الى نقيض لها ، هذا النقيض هو الذى وجدته فى شخصية صاد ذلك أن صاد كان ثوريا ولكن على طريقته الخاصة تلك الطريقة التى نسميها اليوم « بالقوة الثالثة » . كان مارا يقول : « أنا الثورة » لكن جعلته فقط « صوت الثورة » ، وكان صاد يهاجم مجتمع عصره حتى أصبح من العسير عليه أن يعيش فيه بعد ذلك ، لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبها حكم على مجتمعه بالموت . مجتمع الرأسمالية » .

انطلق الاثنان اذن من مصدر واحد ، ولكنهما وصلا الى نتيجتين مختلفتين أو متباينتين صاد مهد الطريق ، ومارا مشى فيه حتى النهاية . وعلى جانبى الطريق كانت هناك شخصيات أخرى . . صحيح أنها لم تضيف أبعادا جديدة ولكنها كانت ظلالا لا بد منها لاكتمال الصورة ، على الجانب الأيمن من الطريق كانت تقف شارلوت كوردى هى وعشيقها دويريه . . انهما الوجهان المريضان للثورة اللذين يعكس أحدهما التضخم المرضى للذات ويعكس الآخر اختلال الرغبات الذاتية ، انهما الأنا السفلى حسب التقسيم السيكلوجى الأنا التى تنقاد وراء الخس الخالص والغريزة الصماء . . فشارلوت كوردى انسانة مكبوتة اعتزلت الحياة ودفنت أحاسيسها فى عزلة بالدير فكانت نهبا لهلوسات مرضية تركزت فى حلمها الدينى لانقاذ فرنسا وتخليصها من براثن الطغاة ، فالصورة المائلة فى مخيلتنا حتى استحالت الى عصاب قهرى يسيطر على كل ما تفكر فيه ، هو أن تصبح قديسة تماما كما حدث لكل من جان دارك والقديسة جوديث . . . ولذلك فهى لم تقدس شخصا ولم تهب حياتها لأحد ، كل ما تعانيه هو ارادة الموت التى تستجيب لها بلا وعى واستغراق .

ومن هنا كان دويريه هو بمثابة رجع الصدى . . فعبثا يحاول أن يستميلها الى حبه ، وعبثا يحاول أن يستميلها الى ذاته . . ولما كان دويريه نائبا لجمهورية حرا ووطنيا محافظا من الجيرونديين ، كان من السهل على

الكاتب أن يعبت بأحلامه التقليدية وآرائه المحافظة فتنتهى كل محاولاته العاطفية مع كوردى بالاحباط ومن ثم يصاب الهلوس الجنسى ويكون مآله مستشفى الأمراض العقلية ٠٠٠ انهما وجهان لعملة واحدة الجنس الذى يؤدى اما الى الدير أو الى المستشفى .

وهناك على الجانب الآخر من الطريق ٠٠٠ طريق الحرية والثورة يقف كل من كوليه وباك رو ، الأول ليبرالى حر يرتدى قناع الثورة ومن وراء هذا القناع يصلح كل الأطراف ويتجنب كافة الفرص لكى يحقق أغراضه الخاصة ومطالبه الذاتية دون نظر لآى اعتبار ، انه صديق الجميع وفى الوقت ذاته جلاد الجميع ، أو هو باختصار الوجه الانتهازى للثورة ٠٠ أما الآخر فهو قس خلع مسوح الرهبان وتحول الى اشتراكى متطرف ، وأخذ ينادى بالقيم الثورية وضرورة التغيير لا على طريقة مارا الغاضبة ولكن مع ميل عاطفى للاستقرار ، وذلك هو هنا بمثابة المحرك الذى يدفع بالموقف مع الأزمة ، ويمثل أيضا على حد تعبير بيتر فايس « الأنا العليا التى يعيش بها مارا نظرياته » . انه باختصار يعكس الوجه العاطفى للثورة .

وثمة شخصيات أخرى كثيرة وضعها الكاتب وضعاً وظيفياً هادفاً لأنها بمثابة الخلفية التى لابد منها لمؤخرة الصورة ، أو الأرضية اللازمة لوقوف الأبطال انهم جموع المرضى والمرضات ، يضاف اليهم المغنون الأربعة والموسيقيون الخمسة وباقي الأفراد الذين يرتدون قبعات الثورة ، وعلى رأسهم جميعا يقف المنادى الذى هو بمثابة رئيس الجوقة أو الكورس أو فرقة المنشدين . ان كلا منهم يرى الثورة من خلال مطالبه واحتياجاته ، ويفسر الحرية التفسير الذى يفي بهذه المطالب والاحتياجات فهم ينضمون الى الثورة ويطلبون من الثورة أن تعطيهم كل شيء ٠٠ سمكة ٠٠ حذاء ٠٠ قصيدة ٠٠ زوجا آخر ٠٠ امرأة أخرى ٠٠ ذلك لان الثورة معناها تحقيق الكفاية الاجتماعية كما تعنى الحرية تأكيد الذات الفردية ٠٠ فالحرية هى غاية الكل ، والثورة هى طريق الجميع .

وبعد ، فتلک هى المعادلة الصعبة التى حاول بيتر فايس أن يحولها الى معادلة سعيدة ، سالكا الى ذلك طريق الفن والفن الثورى الأصيل ، الفن بكافة أشكاله وشتى مظاهره بالكلمة المقروءة والنغمة المسموعة والصورة المرئية ، فهذه كلها أدوات فى يد الفنان يستطيع أن يخوض بها معركة الحياة ويدافع بها عن قضية الانسان ٠٠٠ فحرام وأكثر من حرام أن ينزل الفنان ليناجى القمر أو يتغنى بالنجوم وهناك انسان يموت وآخر جائع وأخير يعانى عذاب الحريق .

فليس فنانا على الحقيقة من يكتفى بتصوير الواقع دون أن يعمل
على تغييره ، ومن لا يخاطب المجتمع من أجل التأثير فيه لأنه إذا كان الفن
بلا جمهور يعنى المهزلة فإن الجمهور بلا فن يعنى المأساة • وبمقدار ما يأخذ
الفنان من الجمهور عليه أن يعطيه وأن يقف الى جواره لكي يكون بحق
شاهد اثبات على هذا العصر •

المسرح الغاضب عند شيلا ديلانى

انسانة موهوبة ترى بوضوح وتعبر
بصدق • تغمس قلمها فى دموعها لتكتب
عن عذابها وعذاب جيل بأسره المجيل
الغاضب الذى تحولت أحلامه الى عيدان
حطب فوقها انسان مصلوب •

تعتبر الكاتبة شيلاديلاني من أشهر كتاب الدراما البريطانية المعاصرة ،
وواحدة من كتاب الطليعة أو كتاب الجيل الذين يطلقون على أنفسهم أو
يطلق عليهم النقاد اسم « الجيل الغاضب » . وقد استطاعت هذه الكاتبة
أكثر من زملائها أن تحقق نجاحا كبيرا فى الأوساط النقدية والجماعية
على السواء وأن تشق طريقها فى حقل النشر والمسرح ، كل هذا وهى فى
سن باكرا ، وكل هذا بفضل مسرحيتين اثنتين فقط لاغير . لهذا فهى
عند كثير من النقاد الند الانجليزى للكاتبة الفرنسية الشهيرة .
فرانسواز ساجان .

وفرق ما بين الكاتبتين أن شيلاديلاني بريطانية وفرانسواز فرنسية ،
الأولى تعبر عن همومها وهموم الشباب الأوروبى المعاصر من خلال التجربة
اللندنية ، والأخيرة تعبر هى الأخرى عن أحزانها وأحزان الفتاة الغربية
من خلال التجربة الباريسية . أما أوجه الشبه بين الاثنين فتتمثل فى أن
الواحدة منهما ليست فيلسوفة ولا رائدة ولا هى صاحبة اتجاه ، ولكنها
أفكاره موهوبة . تحس بانفعال وترى بوضوح وتعبر بصدق . تغمس
قلمها فى دمعها لتكتب عن عذابها وعذاب جيل بأسره . الجيل الغاضب
الذى تحولت أحلامه الى عيدان حطب فوقها انسان مصلوب . هو انسان
هذا العصر .

وهكذا كما يقول أحد النقاد يسيء فهم شيلاديلاني كما يسيء
فهم فرانسواز ساجان من يظن أنها مفكرة أصلية ، أو ينسب اليها مذهبا
أدبيا محددا ، ويحسن فهمها من يعتبرها نموذجا لجيل حقيقى يعيش
فى أوربا فى الوقت الحاضر ، وينظر الى مؤلفاتها على أنها تعبير بالكلمة
المقرؤة والنبرة المسموعة والصورة المشاهدة عن صميم كيانه وعميق
وجوده .

ولكن كيف ظهرت هذه الكتابة ، أو كيف ظهرت مدرسة الغضب .
التي تنتسب اليها هذه الكتابة ؟ للإجابة عن هذا السؤال لأبد لنا من أن .
نعود بتاريخ السنين الى الوراء لنقف عند بريطانيا فى عام ١٩٥٦ وقد .
أطبقت عليها الأزمات من كل جانب .٠ أزمات سياسية وأزمات اقتصادية .
وأزمات اجتماعية وأزمات فى صميم الانسان ، فهى السنة التى وقع فيها
العدوان الثلاثى على مصر ، وهى السنة التى نشبت فيها الثورة فى المجر ، .
وهى السنة التى بدأت فيها أزمة السوق الأوربية المشتركة ، وهى السنة
التي تصدع فيها حزب المحافظين ، وأخيرا هى السنة التى ظهرت فيها
مسرحية جون أوزبورن « أنظر وراءك فى غضب » وسمع الرأى العام .
البريطانى « جيمى بوتر » بطل المسرحية وهو يصرخ من أحشائه : « نحن .
نأخذ طريقة ظهو طعامنا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو ،
أما الأخلاق فتتعلما من بور سعيد » . وسرعان ما تكتسى هذه الصرخة
بكلمات مبحوحة وشعور حزين : « أوه .٠ يا الهى .٠ كم أشتاق الى .
القليل من الحماس الانسانى المألوف .٠ مجرد حماس .٠ هذا كل ما أود .
وأتمناه لم لا نقوم بممارسة لعبة صغيرة .٠ دعونا نمثل .٠ دعونا نتظاهر .
٠٠ دعونا نشعر بأننا كائنات بشرية ، وأننا نعيش فى الواقع .٠٠ دعونا .
نتظاهر بأننا بشر » .

هذه الصرخة هى التى صارت علامة على جيل بأسره من الكتاب
والأدباء والنقاد ، جيل يصرخ عاليا فى وجه المجتمع الانجليزى المتحفظ
الذى لا يميل الى الغضب ولا ينجح الى السخط بحكم الطبع والمزاج ، .
ولكنه الجيل الذى استطاع أن يؤكد وجوده بزعامة جون أوزبورن ، وانتماء
أرنولد ويسكر وجون بنتر وشيلا ديلانى فى المسرح ، وجون وين وكنجسلى .
اميس وكولين ويلسون فى الراوية وفيليب لاركن فى الشعر ، الى جانب
غيرهم من الغاضبين بطبيعة الحال . ويميل بعض النقاد الى ادراج صمويل
بيكيت وايريس ميرروخ الى قائمة الغاضبين . والذى يهمنا الآن هو ان
هذه الصرخة الغاضبة هى التى التقطها الكاتب الشاب كولن ويلسون
فمنطقها وفلسفها وأقام عليها كتابه الشهير « الغريب » أو « اللامنتمى »
الذى أصبح انجيل الشبيبة البريطانية فى ذلك الحين . وفى هذا الكتاب
شخص كولن ويلسون أمراض هؤلاء الشبيبة فى النصف الثانى من القرن
العشرين ، فردها جنيعا الى مرض واحد هو مرض الغربة أو اللا انتماء ،
فهم جميعا يشعرون بالغربة النفسية أو الاغتراب الروحى بعد أن فقدوا
القدرة على الانتماء الى أى شىء أو الارتباط بأى شىء .٠ فكل شىء فقد
معناه وكل شىء فقد جدواه ، وأصبحوا يجترونها اللاجدوى ويمضعون
اللامعنى . يتعاطون الشىء الحزين ويبصقون فى وجه العصر .

فهم غرباء ولا يستطيعون أن يصبحوا أقارب ، ضائعون ولا يستطيعون.
أن ينتموا ، متوحدون ولا يستطيعون أن يتكاثروا بالكثرة ، فالكل ضائع ،
والكل تائه ، والكل لا يشعر بأحد أو يشعر به أحد :

والذى يعيننا الآن هو أن هذه الصرخة بوجهيها .. الأدبى الذى
يمثله جون اوزبورن ، والفلسفى الذى يمثله كولن ويلسون كانت نقطة
تجمع التقى عندها عدد كبير من الأدباء الشبان الذين طالبوا بتغيير الأسس
التي يقوم عليها النقد ويقوم عليها التقويم سواء فى الفن أو فى الحياة ،
ولم يكتفوا بالمطالبة بل لجأوا الى اصدار « بيانات أدبية » كان لها من
الدوى ما لم يكن لطلقات الرصاص ، فجاء فى البيان الأول :

« يجب علينا أن نفكر جدياً فى مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة
التي استقر عليها مفهوم الحياة وبالتالي مفهوم فن عندنا .. ولا فرق
عندنا بين الفن والحياة .. وانه فى العصور التي كان الفن فيها شيئاً
آخر غير الحياة لم نجد الا نماذج هزيلة من الانتاج الفنى ، ولا يمكن أنه
يقول الفنان شيئاً الا بجنون دستويفسكى وتضحيات تولستوى ووهيج
شكسبير » .

وهكذا لم تجد الاذاعة البريطانية ولا الهيئات العلمية ولا المجلات
الأدبية ولا مجلس العموم ، لم يجدوا جميناً بدا من الاعتراف بهذه الموجة
الشابة العنيفة التي تطلق على نفسها أو يطلق عليها النقاد اسم « الأدب
الغاضب » أو « الأدباء الغاضبون » .

والنقاد شأنهم دائماً فى كل مكان ، كان لابد لهم من أن يختلفوا فى
موقفهم من هذه الموجة الجديدة ، فالبعض أيدها والبعض الآخر عارضها
والبعض الأخير آثر أن يتخذ منها موقف الحياد الثقافى ، من المؤيدين كارل
بود ومن المعارضين ج . ب . بريستلى ومن المحايدون ستانلى ادجار هايمان .
يقول الأول فى مثال له عن أدب الخمسينات ان جيمى بورتير بطل مسرحية
« أنظر وراءك فى سخط » هو المنطق الحقيقى لهذه الظاهرة الأدبية التي
تطلق عليها الصحافة اسم « الجيل الغاضب » ، فهو لا يتكلم ولكنه يعوى ،
وعواؤه له ما يبرره فكل شيء فى انجلترا أصبح يدعو الى السخط ..
النظام الملكى العتيق الذى لا يعدو أن يكون مهزلة ، الكنيسة البالية اللعينة
التي لا تعدو أن تكون ضريحا ، مجلس العموم التقليدى الذى يعبت بمصير
الأسد البريطانى بعد أن وهن وشاخ وبعد هذا كله .. الطبقة البورجوازية
العفنة التي يحتقرها ويتحداها ويناصبها العداء .

ولكن عطف كارل بود على بطل جون اوزبورن وطبقته يقابله هجوم
شديد من جانب بعض الأدباء من أمثال ج . ب . بريستلى الذى لا يرى

فى أبطال الأدب الغاضب سوى جماعة من الشباب الافاق الذى يتظاهر بالسخط على الأوضاع لا حرصا منه على الاصلاح ولكن رغبة فى الحصول على أكبر قدر ممكن من المكاسب ، فهو وصولى نهاز يرتدى ثياب الثورة .

أما ستانلى ادجار هايمان فىرى أن ظهور الأدب الغاضب فى بريطانيا يرجع الى فشل دولة الرفاهية فى تحقيق المساواة بين الجميع وحل كافة المشكلات الاجتماعية ، فأبطال هؤلاء الكتاب الغاضبين ينتمون اجتماعيا الى أصول بروليتارية أو بورجوازية صغيرة ، ولكنهم يرتقون السلم الاجتماعى بفضل ما يمتازون به من ذكاء وما يبذلونه من جهد . وهكذا يصبح البطل الغاضب معلقا بين طبقتين : الطبقة الفقيرة التى انحدر منها ، والطبقة الجديدة التى أصبح تعليمه يؤهله للانتماء اليها وتكون النتيجة أنه يحتقر كلتا الطبقتين . . يحتقر الأولى لفقرها ووضاعة شأنها ، ويحتقر الثانية لانه يظهر فى وسطها كما يظهر محدثو النعمة فى بلاط الأمراء .

والذى يهمنا الآن هو تلخيص ملامح هذه المدرسة ، التى أصبحت كائنا حيا يمشى فى الساحة الأدبية العالمية ، فمن الخطأ كل الخطأ أن نتوهم أن هؤلاء الأدباء جميعا يشتركون فى اتجاه فكرى أو سياسى واحد ، وأن وجود بعض أوجه الشبه بينهم لا يعنى بحال من الأحوال انتماءهم الى مدرسة فكرية أو سياسية واحدة .

ان هذا الجيل الذى يعرف بالغضب قد يكون ساخطا على بعض الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الغضة فى انجلترا ، ولكن سخطه لا ينبغى أن يعيننا عن الكثير من مظاهر محافظته الفكرية والأدبية .

والملاحظ أخيرا هو أن موقف النقاد من أدب هذا الجيل أبعد ما يكون عن الإجماع أو حتى عن الاتفاق لذلك ينبغى علينا وسط هذه الرؤية الضبابية أن نلمس أدب هذا الجيل بأصابع أيدينا دون أن نسمح لأحد أن يفكر لنا أو أن يفكر بدلا منا .

وعلى الرغم من اتفاق النقاد على ثورية مضمون الأدب الغاضب واختلافهم فى تقويم هذا المضمون ، فانهم جميعا متفقون على أن هؤلاء الأدباء تقليديون أساسا فى انشائهم الأدبى ، محافظون أصلا فيما يتعلق بشكل العمل الفنى . ويرى ستانلى هايمان أن الناس لم يسيثوا فهم أية حركة أدبية مثلما أساءوا فهم حركة الأدب الغاضب ، فالجميع يتحدثون عن ثورتهم دون أن يلتفت أحد الى موقفهم الشديد المحافظة فيما يتعلق بشكل العمل الأدبى أو الفنى ، ففي رواية « جيم المحظوظ » لكنجزلى أيمس «محافظة أدبية طاعرة ترتد بها الى تقاليد الرواية الكوميدية كما كانت تكتب

فى القرن الثامن عشر ، وفى مسرحية جون أوزبورن « أنظر وراءك فى غضب » عود الى الأسلوب الذى عهدناه فى مسرح برنارد شو ، وقل ذلك أيضا فى أعمال كل من أرنولد ويسكر وهارولد بنتر وشيلا ديلانى فى المسرح ، جون وين وجون برين ودوريس لسنج فى الرواية ، وفيليب لاركين فى الشعر . هؤلاء جميعا ساخطون فى أدبهم على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى انجلترا المعاصرة ، ولكن سخطهم لا يمتد الى الكثير من مظاهر المحافظة التى نراها فى شكل هذا الأدب .

وعلى الرغم من أوجه الشبه بين كتاب الجيل الغاضب ، على الرغم من وحدة الهدف ووحدة المضمون الفكرى ، فهناك فروق فردية كبيرة بين كتاب هذا الجيل تجعل الواحد منهم واحدا بالمعنى الصحيح ، أعنى أن له خصائصه الفذة ومميزاته الفريدة التى تجعله واحدا لا يشاركه آخر فى هذه الوحدة . فهم جميعا مواهب شابة غاضبة دون الأربعين وأحيانا دون الثلاثين وهم جميعا ينتمون الى الطبقة العاملة الجديدة التى يطلق عليها اسم « الميروتوكراسى » أى الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق ، الا أن طابعهم المميز هو تباين اتجاهاتهم الفنية تباينا واضحا ، ورفضهم فى اصرار الانتماء الى مدرسة من المدارس والانطواء تحت زعامة كاتب بالذات ، ورغبتهم الأكيدة بعد هذا كله فى التوصل عن طريق التجربة والخطأ كل الى أسلوبه الخاص .

وهكذا نجد أنه فى الوقت الذى تتميز فيه نبذة جون أوزبورن بالغضب الهتافى والانفعال الحاد ، تتميز نبذة جون أوردن بالدقة والروية والتفكير ، وفى الوقت الذى يجمع فيه هارولد بنتر بين الألم الباسم والحزن العميق ، يجمع أرنولد ويسكر بين دفء الاحساس ونعومة التعبير ، وبينما تتراوح لهجة براندان بهان بين الحدة والمرارة والبغض اللعين ، تتراوح لهجة بوتر شيفر بين اللين والتسامح والتهكم الأسيان . وبين أولئك جميعا هؤلاء تقف كاتبتنا الشابة شيلا ديلانى . صبية فى عمرها ولكنها راشدة فى تجاربها وناضجة فى قدرتها على التعبير ، فهى تحس أحاسيس هذا الجيل لأنها من أبنائه ، وتعرف كل شئ عن فتياته لأنها فتاة ، وكل شئ عن فتياته لأنها أيضا فتاة .

ولدت شيلا ديلانى حيث نشأت ، فى مدينة سالفورد الصناعية بمقاطعة لانكشير ، وكان ذلك فى عام ١٩٣٩ . وكان نموها بطيئا متأخرا ولكنها استطاعت بشئ من القهر الأبوى أن تواصل دراستها حتى التحقت بأحدى المدارس الثانوية الحديثة . وفكر أبوها فى إلحاقها بأحد المعاهد العليا ، ولكنها كانت قد فقدت شهيتها لكل تعليم جامعى وآثرت أن تترك

الدراسة وهى بعد فى السادسة عشرة من عمرها • ولانها لم تحصل على أية مؤهلات ولا كانت لها كفاءات من نوع خاص قبلت شيلا ديلانى أول ما عرض عليها من عمل •• وظيفة فى أحد المصانع الميكانيكية • وباحساس وجيع بالعبث واستواء الطرفين جلست شيلا ديلانى لتسجل تجربتها المعاشية الأولى فى شكل رواية مسرحية فكانت هذه الرواية هى « طعم الشهد » التى كتبها وستها سبعة عشر عاما •

ولكن لماذا فى شكل رواية مسرحية وليس فى شكل قصة أو قصيدة من الشعر ؟

لانها على حد تعبيرها كانت قد شاهدت احدى مسرحيات تيرانس راتيجان تطوف بها احدى الفرق المسرحية ، فحدثتها نفسها : « اذا كانت هذه هى « الدراما » فأنا أكتب أفضل منها » •

ولكن شيلا ديلانى على العكس من كثير من الشباب الذين يراودهم نفس الخاطر ، وضعت هواجسها موضع التنفيذ وجمعت نفسها لتكتب وترى ما اذا كان ذلك صحيحا • وكانت النتيجة مسرحيتها الأولى هذه « طعم الشهد » •

ويرجع الفضل فى تقديم هذه الكاتبة الى جون ليتلوود المخرجة الانجليزية المشهورة التى استطاعت برياستها لفرقة العمل المسرحى أن تنافس شركة المسرح الانجليزى وأن تنتزع منها القيادة فى مجال الدراما المعاصرة ، وذلك بواسطة احيائها لعدد كبير من المسرحيات الكلاسيكية ، وتقديمها لعدد كبير من المواهب الشابة ، وانشائها لمسرح تجريبى يحظره جمهور من الطليعة على استعداد لتقبل كل ما هو جديد •

والمعروف عن أسلوب هذه المخرجة أنها ومثيلها يعدلون فى النص ساعة اجراء البروفات ، ويدخلون عليه من التعديلات ما تمليه خشبة المسرح الى جانب اقحام بعض الحيل المسرحية التى تنتمى الى « الميوزيك هول » كتوجيه الكلام الى الجمهور مباشرة ، وعلان دخول الشخصية وخروجها بمقاطع موسيقية ، واستخدام قطع حقيقية من الواقع فى بناء الديكور كل هذا بقصد تقديم عمل مسرحى يمتاز بالواقعية المبكرة •• حيث كل شئ يشبه الحياة ، أو كل شئ أكبر من الحياة •

هذا الأسلوب فى الاخراج هو الذى يبقى على سلامة الجوهر الواقعى للمسرحية •• أعنى العلاقات الهامة بين الأم وابنتها من ناحية ، وبين الابنة وطالب الفنون المصاب بالشذوذ الجنسى من ناحية أخرى ، كما أنه يساعد المتفرج على تبديد الشكوك التى تساوره بشأن الشخصيتين الأخريين •• البحار الزنجى وزوج الأم الجديد •

وعقدة المسرحية بسيطة بما فيه الكفاية ، فالشخصية الرئيسية واسمها هيلين تحترف الدعارة وان تكن قد أصبحت ضعيفة خائرة وابنتها الطالبة جوزفين تعيش معها في غرفة على السطح في أحد الأحياء الفقيرة وأخيرا تقرر الأم أن تتزوج من آخر عشاقها « بيتر » تاركة ابنتها جوزفين تهوى بين ذراعى أحد البحارة الزوج ، وعندما تعود لنتلقى بها تجدها وقد أصبحت حاملا تعيش في غرفتها على السطح في رعاية جيوفرى طالب الفنون الجميلة ، الذى يبذل قصارى جهده في تهيئة المكان وتوفير الملابس لاستقبال الطفل الوليد .

ولكن هذه الأغنية الحلوة .. أغنية الحياة سرعان ما تنقطع بحضور هيلين ، الأم التى فشلت في زواجها فقررت العودة الى غرفتها والى ابنتها على ألا يكون بينهما ثالث غريب ، وهكذا يضطر جيوفرى الى الرحيل ولما يستمع الى آخر كلمات الأغنية ، ولما يشهد فجر الميلاد .

وقد يبدو لأول وهلة أن المسرحية خالية من « الأفكار » التى يمكن عزلها والنظر اليها على أنها شيء فى ذاته ، أو شيء مستقل عن السياق الدرامى . وقد يبدو أيضا أن الانسان لن يفهم المسرحية اذا حاول تناولها بمعزل عن خشبة المسرح ، أو عن الممثلين الذين قاموا بأداء الأدوار ، فالشخصيات اما باهتة أو متساوية فى درجة البهتان ، والحدث على المسرح لا يمكن بسهولة ادراك ما فيه من ثقوب .

ومع ذلك فان درجة الصدق فى المسرحية .. الصدق فى التعبير والصدق فى التصوير لكفيلة وحدها بأن تعلق على ما فى السياق من نقص، وأن تدأوى ما فيه من جروح . فالشخصيتان المتقابلتان رغم ما بينهما من تشابه هيلين الأم وابنتها جوزفين على درجة عالية من التفرد ، والعلاقة بينهما على درجة كبيرة من المعقولية ، لذلك كان موقفهما موقفا استثنائيا أو موقفا غير سوى على الرغم مما فيه من عدم استحالة ، فجوزفين مثلا هى الامتثال الوجودى لأشواق الفتاة المعاصرة : « اننى فى الواقع أعيش نفسى ، وأحيا حياتى .. أليس كذلك ؟ » .

فهى تتقبل الحياة كما هى دون أن تبحث لها عن مخرج أو خلاص .. سواء فى الزمن أو فى المكان ، وحتى عندما تتخذ لنفسها عشيقا غريبا عنها .. تتخذة للهناء وللآن . فهى لا تبذل أية محاولة للخروج من غرفتها القذرة عندما تهجرها أمها ، ولا ترغب حتى فى الذهاب الى المستشفى عندما تحس بالآلام الوضع ، ولا تبدو نائرة متمردة الا عندما تصرخ : « لا أريد أن أكون امرأة ولا أن يكون لى طفل ، كل ما أريده هو ان أكون فتاة حدية تعيش نفسها بلا وداع وتحيا حياتها بلا هدف » .

وهيلين هي الأخرى امرأة واقعية ولكن بطريقتها الخاصة فهي تبذل عدة محاولات للهرب دون أن تنجح منها واحدة ، ولذلك نراها عندما تسير بها الأمور على غير ما يرام لا تشعر بالتعجب ولا يبدو عليها الانزعاج .

ففى الفصل الأول نستمع اليها وهي تحكى لكل من بيتر وجو قصة غرامها القصير من ذلك الرجل الأبله الذى أنجبها ابنته الوحيدة « جو » ثم فر هاربا ، تحكيها ببساطة وسخرية وكأنها تقرأ قصة قصيرة ، وبنفس النبرة نستمع اليها أيضا وهي تلقى خطبتين محكمتين عن الحياة والموت فتتعرف علينا من الداخل كما سبق لنا أن عرفناها من الخارج . وكذلك نستمع الى خطبة جيوفرى فى بداية الفصل الثانى وهو يحكى عن قصة سقوطه فى نوع من الاستيطان أو التفريغ الباطنى ، لقد أخفق فى حب فتاة وهو فى سن المراهقة فقد ثقت به بنفسه ، وبدلا من أن يبحث عن موضوع آخر يبادل له الحب ، جعل من ذاته موضوعا فهو الى حضيض الشذوذ الجنسى . وبيتر يشبه هؤلاء جميعا رغم ما بينه وبينهم من اختلاف ، أو يختلف عنهم رغم ما بينه وبينهم من تشابه ، فعلى الرغم من أنه لم يتجاوز السابعة عشرة عاما الا أنه يتكلم بلهجة الشيوخ أو الكهول ، لغة فيها حذقة ، وصوت فيه تهديد ، وأسلوب لا يخلو من التهكم والسخرية . .

ففى الفصل الثانى مثلا عندما كان زواجه من هيلين يبدو كما لو أنه موفق وسعيد يكشف بيتر من وراء لهجته الساخرة عن قلب طفل رحيم يشاقق اشتياقا حقيقيا الى الحب ، فهو يقترح على زوجته قبل زيارتهما لجو أن يأخذا معهما الطفل بل وجو أيضا ان كانت توافق على ذلك .

هذه هي أنماط الشخصية التى تقدمها لنا شيلا ديلاى ، والذى يهمنى الآن هو أن هذه الشخصيات - كما هو واضح - تتصل حياتها وتستمر فى هذه الحياة ، تتقبلها كما لو كانت مقولة جاهزة أو معطى ثابت ، وتستمر فيها دون أن تشكوا أو تتلوى . صحيح أنها غاضبة ولكن غضبها يتجه اليها هي ولا يتجه الى الأشياء فهي لاتعرف شيئا اسمه الحظ ولا شيئا اسمه القدر ولا شيئا اسمه المصير ، كل ما تعرفه هو أن هناك انسانا يأتى الى الحياة ، وأن الحياة هي القطب السالب والانسان هو القطب الموجب ، وبتلاقى القطبين يتم التفاعل وتنشأ الأشياء .

فعلى العكس من جيمى بورتر وشركاه ، نجد أن « جو » ليست غاضبة ولا هي تعامل الآخرين بفضب ، كل ما هنالك أنها تنظر للحياة نظرة عملية ، نظرة من يمارسها فعلا ولا يفلسفها أو يتلقاها بالتأمل والنكير ، انها باختصار نظرة من يعرف جيدا أن مصيره بيده وعلى عاتقه

وحده تقع مسئولية هذا المصير • فليس في حياة الانسان المعاصر شيء في الدين اسمه الجزاء ولا شيء في الأخلاق اسمه الضمير ولا شيء في المجتمع اسمه القانون ، فالسماء في داخل العالم وليست خارجه ، وليس لكل شيء أصل وصورة ، هناك أصل واحد فقط لصور كبيرة ، أو صور كثيرة لأصل واحد ولكنه غير موجود •

والواقع أن نجاح شيلا ديلاني في مسرحيتها الأولى « طعم الشهد » لا يرجع فقط الى طرافة الموضوع الذي عالجتة هذه المسرحية ، وهو موضوع الحب المتكافئ والزواج غير المتكافئ في مجتمع مليء بالمتناقضات ، وفي عصر نسيطر عليه النزعة التكنولوجية ، وانما يرجع أيضا الى الأسلوب الحسى الفريد الذى يمتاز بمحاولتها الوصول الى قلب الجمهور لاعتن طريق عقله بل عن طريق حواسه ، فهي تحاول أن تصل الى الناس عن طريق عيونهم بامدادهم بالصورة الحسية ، وعن طريق آذانهم بإثارة أنواع بعينها من الصخب والعنف •

ولاشك أن هذا الأسلوب الحسى الفريد كفىل بالسيطرة على الجمهور لاعتن طريق الانصات الى الحوار وربطه ربطا موضوعيا فى العقل ، وانما عن طريق تراكم الصور الحسية والانفعالات المادية التى تحدث فى مجموعها الانفعال الكلى العام ، وتؤدى فى مجموعها الى إبراز المعنى الشامل للمسرحية •

ولما كانت الكاتبة قد اختارت بطلتها فتاة صغيرة السن ، وجعلت موضوع المسرحية كله تجسيدا لرؤية هذه الفتاة ، فقد عمد النقاد الى القاء هذا السؤال : ماذا يحدث حين تخرج هذه الكاتبة بطلتها من سن المراهقة الى سن البلوغ ، هل تستطيع أن تسيطر على العالم الخارجى كما سيطرت على العالم الداخلى من خلال فتاة مراهقة ؟

وكانت اجابة شيلا ديلاني هى مسرحيتها الثانية « الأسد العاشق » التى تمناز عن الأولى بما فيها من طاقة شاعرية أغزر ومقدرة تقنية أكبر ، فضلا عما فى موضوعها من قربى الى نفس الفارئ أو المتفرج •

وخطوط العرض فى المسرحية بسرعة سريعة وإيجاز شديد ، هى أن أسدا رأى بمحض الصدفة فتاة عذراء على جانب كبير من الجمال وهى تخطر فوق المروج الخضى فوق فى حبها ، هذه الفتاة هى ابنة رجل يسمى « فورسنر » ، وكان « ناي » وهو اسم الأسد العاشق مندفعاً فى عاطفته الى الحد الذى لم يحتمل معه الحياة بدون أن يتزوجها ، وعلى ذلك عقد عزمه دون تردد أو تأخر على أن تفتاح والدها فى الزواج من ابنته ، ولكن الوالد الذى علاه شعور الاستغراب فى بادئ الأمر لنقدم الأسد بطلب

الزواج سرعان ما عاد ففطن الى انه لو استجاب لهذا الطلب لكان عليه أن يخضع الأسد لسيطرته . وعلى ذلك وافق الأب على أن تكون موافقته مشروطة بشروط أهمها مراعاة أنه لما كانت الفتاة صغيرة السن رقيقة الطبع ، كان على الأسد أن يوافق على أن تهشم أنيابه وتنتزع مخالبه حتى لا يتمكن من ايدائها أو على الأقل من افزاعها بمنظره الرهيب وكان الأسد غارقا في الحب لدرجة أنه لم يمانع في ذلك ، وسرعان ما أصبح بفضل مكر فورستر ودهائه منزوع المخلب والناب .

ولا شك أن المغزى العميق الذى تحتويه هذه المسرحية والذى يتجسد فى العديد من المشاكل والعديد من الصعاب ، وهى مشاكل وصعاب بعضها مما يهم الشباب والبعض الآخر مما يهتم به الطاعنون فى السن ، يجعل لهذه المسرحية طعما يفوق « طعم الشهد » لانه يخلصنا فى النهاية الى أن ما فى مسرحية « الأسد العاشق » من صراع هو نفسه ما فى الحياة من صراع ، وصحيح أن الصراع لا يصنع حياة ، ولكن لابد من الصراع لكى تكون هناك حياة .

المسرح الموسيقى عند ريتشارد فاغنر

ان ما أتعلمه هنا أراه ، وما أسمعه
وأفكر فيه لهو شيء يفوق الوصف ،
وصدقوني اذا قلت لكم ان شوبنهور
وجوته ، وأسخيلوس وبندار لا يزالون
على قيد الحياة •

أحد ثلاثة كبار استطاعوا بحياتهم وأعمالهم أن يحدثوا ثورات كبرى في بلادهم وخارج بلادهم على السواء ، وهى ثورات استطاعت أن تغير ملامح القرن التاسع عشر وأن تفتتح القرن العشرين : أحدهم هو « دارون » قائد الثورة البيولوجية التى نقلت الانسان من كائن سماوى هبط الى حيوان أراضى ارتقى ، والآخر هو « ماركس » قائد النورة الاجتماعية التى حررت أيدي العمال من سيطرة رؤوس الأموال ، وانتزعت خبز الكادحين من أنياب الطبقة البورجوازية ، والآخر هو « فاجنر » قائد التورة الفنية التى خلقت الدراما الموسيقية خلقا جديدا ، خلقا اجتمع فيه الفكر والموسيقى والشعر والغناء وسائر الفنون المسرحية الأخرى على نحو يذكرنا بما كان فى التراجيديات اليونانية من فن متكامل ، وعلى نحو يحقق للانسان نهضة عامة شاملة ، هى النهضة التى قال عنها (نيتشه) « ان ما أتعلمه هنا وأراه ، وما أسمعه وأفكر فيه لهو شئ يفوق الوصف ، وصدقوني اذا قلت لكم ان شوبنهاور وجوته ، واسخيلوس وبندار لا يزالون على قيد الحياة » .

وكان أول ما صمم عليه هؤلاء الثلاثة أن يتولوا بأنفسهم قيادة المعركة وأن يحددوا بأنفسهم مكانها وزمانها ، أما المكان فهو العالم كله ، وأما الزمان ففي سنة ١٨٥٩ ، وهى السنة التى ظهر فيها « أصل الأنواع » « لدارون » و « نقد الاقتصاد السياسى » « لماركس » و « تريسنان ايزولده » « لفاجنر » ، فكانت هذه الأعمال كأنها كالصواريخ التى انطلقت فى ضمير الانسان بشكل فكره ونعمق وجدانه وتطور قيمه الأخلاقية ، ومن يومها وهى تدوى فى ضميره ، ومن يومها وصداها يسمع فى العصر الحاضر .

لقد كانت لحظة حاسمة فى تاريخ العالم وفى تاريخ الأمة الألمانية ، تلك التى ولد فيها فاجنر . . كان نابليون لا يزال يحرز بعض الانتصارات الحربية ، ولكنه كان يحس بأنها بداية النهاية ، اذ أصبح يواجه لأول

مرة ، شعوبا لا حكومات ، وكان الشعب الألماني هو أول شعب أيقظته مدافع نابليون ، من نومه العميق •

ولم يكن مولده من قبيل الصدفة في نظره ، فكلما عاد بذاكرته الى الورا ، كان يقرن مولده وواقع حياته ، بمولد الأمة الألمانية التي طالما تغنى بمجدها الغابر •

سنة ١٨١٣ ولد فاجنر أى قبل سنة من وفاة الفيلسوف الألماني نيشته ، فكانما أوصى له هذا الأخير « بندااته الى الأمة الألمانية » ، وكأنما استجاب فاجنر لهذه النداءات فانطلق في طول البلاد وعرضها يحقق المهمة الوردية التي بدأها الفيلسوف ، والتي لخصها بقوله « اننا الشعب الأصيل ، شعب المستقبل ، اننا الوعي العالى للانسانية » • وكم تمنى الفنان أن يرى شعب بلاده وقد بدلته الفكرة من شعب كسير يعاني آلام النزاع ، الى أمة تتصل بالنبع الأصيل للانسانية وتحياة حياة الخلود •

ولكن الوسيلة الوحيدة لدى فاجنر هي الفن ، اذن فليتوسل به الى احداث انقلابه الشامل في الفكر والفن والأخلاق وكل ما يقلمه انسان عصره ، وليتوسل به أيضا الى تحقيق أفكاره الطليعية في كافة أبعاد الحياة •

واذا كان المسرح صورة مصغرة لحياة المجتمع أو هو قطاع عرضي لحياة الانسان ، فليتخذ منه ميدانا فيه يهدم القديم ، وفيه يبني الجديد ، وفيه تنتقل الأفكار من الدماغ لتسرى في الوجدان وتصبح جزءا من عادات الشعب •

وهكذا لم تظهر عبقرية فاجنر متأخرة كما يبدو لأول وهلة ، وانما استيقظت تلك العبقرية في أعماقه كغيره من الموسيقيين ، وان كانت لم تجد ما يعبر عنها في عالم الأصوات ، بل في عالم الشعر والمسرح ، فالمسرح الدرامي يشغل في نمو فاجنر الموسيقى تلك المكانة التي كان يشغلها البيانو وقواعد الهارموني عند موزارت أو بيتهوفن ، ذلك لان فاجنر لما تجاوز مرحلة المراهقة واتضح أمامه العالم الجديد •• غالم الصوت •• أصبح التعبير يشتمل على المراثيات والمسموعات معا •

وهذا معناه أن العنصر الفني الأول في شخصية فاجنر هو العنصر التعبيري وهو الذي ينبع الموسيقى والشعر فيه معا من المجال العاطفي ، فبصباحان مجرد وسائل لايخراج العاطفة الى حيز الوجود ، ولم يكن ذلك الاخراج التعبيري بالأمر العسير كما يقول أحد النقاد الفلاسفة ، على ذلك الذي نشأ منذ نعومة أظافره في جو مسرحي خالص •

وهكذا استطاع فاجنر أن يشيد في « بايرويت » مدينة موسيقية كاملة حاول أن يذكرنا فيها بأيام الأولمب ، وحاول أن يبعث فيها الحضارة الديونيسية ، وحاول أن يجعلها معبدا للروح الانسانية حيث يرتد الانسان الى ذاته ، وحيث يشهد « صباح الخلق الأول » .

لذلك كان من الطبيعي أن يهدي كتابه « ميلاد التراجيدي » الى نيتشه بقوله : « سترى أنني قد حاولت في كل صفحة أن أعبر لك عن شكرى على ما أفدتني به ، وانى لأشعر بالفخر يملؤنى وبأننى قد أصبح لى شأنا ، وبأن اسمى سيقرن دائما باسمك » .

وقضى فاجنر عام ١٨٧٥ بأكمله يعمل فى مسرحه الجديد على اعداد الدراما الرباعية الكبرى « خاتم النبلونجن » وكان المسرح محققا لكل أحلامه ، الفرفة الموسيقية تشغل مكانا لا يشاهده النظارة ، بحيث تناسب الموسيقى حرة فى خيالهم ، دون أن يعوق تأثيرها سلوك العازفين ، ودون أن ينشغل العازفون أنفسهم بمشاهدة الجمهور ، وقاعة المسرح واسعة متدرجة ، ليست بها طوابق عليا ولا مقصورات ، على نحو يذكرنا بالمسارح القديمة ، مع استبدال المقاعد الحجرية بمقاعد خشبية ، ولأول مرة ابتدع فاجنر طريقة فتح الستار أفقيا من اليمين واليسار ، بعد ان كان يرتفع دائما الى أعلى ، وقد أخذت كل مسارح العالم بذلك التقليد .

وكان فاجنر شديد الايمان بأن رسالته لن تجد لها صدى الا فى نفوس الشبان لانهم الأقرب الى التحمس للمثل العالية ، وهم فى الوقت نفسه الأقدر على تحليقها وجعلها وقائع يومية فى متناول الجميع ، لهذا وجد فى نيتشه وقودا يشعل به ثورته الفنية ، وسريعا ما اتخذ الفيلسوف الثائر مرشدا وهاديا ، وناداه « أستاذى ومرجعى » ، وألف عنه كتابه الأول « مولد المأساة من روح الموسيقى » وفيه حاول أن يربط بين الدراما الفاجنرية والمأساة الاغريقية وأن يجعل من فاجنر أسخيلوس آخر فى العصر الجديد ، يلعب فنه نفس الدور الذى كان يلعبه الفن أيام اليونان ، ويحقق رؤياه فى أن فاجنر هو الفنان الذى أحيا آراه شوبنهاور الفلسفية وطبقها فى موسيقاه .

لذلك سمعنا فاجنر وهو يخاطب جمهوره فى الليلة الأخيرة من ليالى بايرويت بقوله : « لقد شاهدتم ما يمكننا أن نفعله بوصفنا ألمانا ، ولو شئتم فسيكون لنا فن المستقبل » .

فقبل فاجنر كانت الأوبرا تعلن افلاسها عن تحقيق فن جامع بين الموسيقى والشعر ، كان الشعر والموسيقى كل منهما يسير فى اتجاه مستقل عن اتجاه الآخر ، يجمع بينهما تلاصق سطحي لا يسمح لنا بأن

نعد الأوبرا فنا متكاملًا . فلما جاء فاجنر كان عليه أن ينتشل الأوبرا من الحضيض ليحقق بها المثل الأعلى في الفن ، وهو الجمع بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء والحركات المسرحية في وحدة كلية شاملة ، ولم يكتف فاجنر بهذا بل حاول أن يجعل فنه وثيق الصلة بحياة الشعب الألماني ، عميق التأثير في فكره ووجدانه لذلك لجأ الى الجرمانية القديمة يستمد منها موضوعات أوبراه ، لأنها تعبر عن عبقرية الشعب التلقائية ، وتكشف عن روح روح ان صح هذا التعبير .

وهكذا كانت حياته هجوما متواصلا على تقاليد الفن عامة ، والموسيقى والدراما والشعر والمسرح بوجه خاص ، الى جانب السياسة والمجتمع ، ومن بعد هذا كله اليهود والفرنسيين والاطاليين .

كانت ثورة عارمة دعمت الأيام نتائجها ، وثبت التاريخ دعائمها ، واستمرت روحها تسرى في كثير من التيارات الموسيقية والدرامية والمسرحية المعاصرة ، بحيث لا يستطيع أحد أن ينكر ان فاجنر كفنان عبقرى أصيل ترك في الفنون التي عالجهها طابعا خاصا لا يمكن أن تمحوه الأيام .

أما أحياءه . لآراء شوبنهاور الفلسفية في موسيقاه ، فقد تجلى في نظرته للموسيقى على انها أصدق تعبير وأعماقه عن ماهية العالم ، فكل جزء من أجزاء العالم أو كل مظهر من مظاهره يجد في الموسيقى خير تعبير عن حقيقته ، ذلك لان الموسيقى لا تكشف عن المعنى الظاهري للأشياء بل توضح الشيء في ذاته ، والذي يكمن وراء كل ظاهرة ، وهذا ما عبر عنه شوبنهاور بقوله : « بمقدار ما نستطيع أن نسمى العالم ارادة متجسدة ، نستطيع أن نسميه موسيقى متجسدة » .

والحق يقال ان فاجنر هو صاحب الدور الريادي في اصلاح الأوبرا ، صحيح أنه سبق الى هذا الاصلاح ، سبقه جلوك الذي أدخل الغناء الالقائي ، وسبقه فيبر الذي أضاف الأوركسترا التصويري ، ولكن فاجنر عرف كيف يفيد منهما ، وكيف يعلو عليهما ، وكيف يضرب ضربته الكبرى بتحويل الأوبرا الغنائية الى الدراما الموسيقية . فبعد ان كان فن الأوبرا مجرد تقسيمات موسيقية ترص فيها الألحان التي يتخللها الغناء ، أصبحت الموسيقى كلا متصلا من أول الفصل الى آخره ، وشيئا يندفق من بنية العمل الفني ليشيع في جو المسرح كله .

وبعد أن كانت الموسيقى موسيقى وكفى ، أعنى شيئا في ذاته لا يدل على شيء آخر خارجه ولا يتناول شيئا آخر سواه ، أدخل فاجنر فكرته

المشهورة عن اللحن الدال « لا يتموتيف » وهو لحن يتألف من عدة نغمات موسيقية واضحة ، ترتبط ارتباطا أكيدا بفكرة أو شخصية أو حادثة أو أى عنصر آخر من عناصر المسرحية بحيث يكون لكل عنصر لحنه الدال ، وبحيث تقوم الموسيقى بأحداث التلوين الدرامى ويكون لها فعالية فيما يدور على خشبة المسرح .

ومن مجموعة هذه الألحان الدالة ينسج فاجنر أوركستراه ، أوركستراه هو أكثر الأبعاد أهمية فى دراماته ، ففيما قبله كان الأوركسترا عاملا مساعدا ولا زيادة ، كان مجرد جماعة من الموسيقيين يعزفون مقطوعات موسيقية فى قاعة المسرح ، وكانت هناك انفصالية واضحة بين ما يسمع على المسرح من غناء وما يصدر عن الأوركسترا من موسيقى ، فعلم فاجنر على التأليف بين الاثنين وعلى جعل الأوركسترا صاحب الدور القيادى فى رسم الشخصيات وتصوير الأحداث ، والتعبير عن المشاعر والأفكار ، وصاحب الدور القيادى أيضا فى تطوير الحدث الدرامى وأحداث الانطباع السيمفونى .

وبالإضافة الى هذا كله عمد فاجنر الى عرض دراماته الموسيقية دفعة واحدة دون انقطاع بدلا من تقسيمها الى فصول ثلاثة تتخللها فترات استراحة ، وكانت الحياة التى لجأ اليها لتحقيق هذا الغرض هى تعبئة المسرح بطبقات من الضباب عن طريق ما أسماه « الستار البخارى » لان أبخرة كانت تتصاعد فعلا من « المغسل » وتتصاعد معها رائحة البخور لكى يشعر المتفرج أنه فى رحاب معبد حقيقى يقدر فيه الفن وليس فى سرداب ملهى من الملاهى .

فالفن فى نظر فاجنر أبلغ من أية خطبة سياسية أو موعظة دينية ، وكل فكرة يعبر الفن عنها ، تنغلغل فى أعماق النفوس مباشرة ، وتصبح فى النهاية جزءا لا ينفصل عن كيان الانسان .

وهكذا كان فاجنر من الفائلين ، على طريقته الخاصة ، بارتباط الفن بالحياة ، وبأن للفن وظيفة اجتماعية هى الإصلاح .

وعلى هذا النحو أخرج فاجنر دراماته الموسيقية الروائع التى هزت الوسط الفنى وأشهرها « تريستان وايزولده » و « فحول الشعر الغنائى بنورمبرج » و « بارسيفال » و « رباعية نبلونجن » ذهب الراين ، فالكيرى ، سيجفريد ، أفول نجم الآلهة .

وربما كانت « تريستان وايزولده » من بين درامات فاجنر الموسيقية أكثرها أهمية وإن لم تكن أكثرها فنية ، وترجع أهميتها الى أنها حاملة

جرائم النورة ، ونقطة الانطلاق فى الفتح الفاجنرى الجديد ، فصور الحياة البشرية والفعل الانسانى وفن الدراما وفكرة المسرح الأساسية نجدها جميعا فى « تريستان » موازية فى عمقها وتكاملها الفنى لتصوير المسرح الاغريقى عند سوفوكليس ، مما جعل نيتشه يقول عنها انها « روح المأساة الاغريقية ولدت من جديد فى العالم الحديث » .

ويوضح بودلير هذا المغنى فى كتابه عن « الفن الرومانسى » فى معرض الدفاع عن دولاكروا وفاجنر فيقول : « ان التعرض لمعاناة العاطفة ، ذلك التعرض الذى يشمل الفنانين جميعا والذى يكبر كلما قويت غريزة العدل والجمال ، لهو الذى استمد منه تفسير آراء فاجنر الثورية » .

وصحيح قول بودلير ، فان آراء فاجنر الثورية تجد مصدرها فى معاناة العاطفة ، ونجد صورتها فى « تريستان وايزولده » . ونيتشه عندما وضع كتابه « مولد المأساة من روح الموسيقى » كان واقعا تحت تأثير « تريستان » المباشر ، فالموسيقى فى عنوان كتابه هى موسيقى فاجنر ، والروح التى يعنها هى الجذر الاصيل فى المأساة الاغريقية . وهو اذ ينظر الى دراما فاجنر من خلال هذا المنظار يرى أن نسيجها الخلاق هو العاطفة .. عاطفة القدر المطلقة أو عاطفة الايقاع الراجيدى الحزين ، تلك التى تشكلت منها الجوقة الاسخيلية أو السوفويليسية فى المسرح اليونانى القديم . وعند نيتشه كما عند فاجنر أن أسطورة « تريستان » هى الجسر الذى نعبّر عليه من العالم الواقعى الى ذلك العالم الاعلى الذى تعبر عنه العاطفة المطلقة .

ولو أننا تأملنا دور الموسيقى فى دراما فاجنر الشعرية الغنائية ، فسنجدها تتجاوز كثيرا دورها فى الألحان الخالصة ، فالموسيقى هنا لا تكتفى بالايغاز والتلميح ، كما كان فى السيمفونيات القديمة ، ولكنها تقترب من العبئية بشكل واضح ، حتى تستطيع عبور الهوة التى تفصلها عن الشعر ، فعلى الموسيقى كما يقول فاجنر ، أن يتوغل فى عالم العاطفة والشعور وأن يجعل لأنغامه محتوى على الدوام ، وألا يدعها تدور فى نطاق الصورية الخالصة ، اذ أن الصورية الموسيقية المجردة وحدها لا تكفى لاعطاء صورة جمالية متكاملة .

ومؤدى الأسطورة أن تريستان الفارس كان قد تبناه عمه الملك مارك ، ملك كورنوال ، فعاش فى البلاط الملكى .

وفى الحروب التى نشبت بين كورنوال وايرلندا قتل تريستان الفارس الايرلندى « مورولد » خطيب ايزولده أميرة ايرلندا ، وبعد المعركة وجدته الأميرة جريحا ينزف منه الدم فعرفته على من انه ادعى لنفسه اسما

آخر . وأوشكت أن تطعنه الطعنة القاتلة ولكن عينه رمقنها بنظرة ملأتها بالمعطف عليه ، فربطت بينهما العاطفة برباط وثيق فيه شفافية الحب وهوائية الروح ، وان رفض كل منهما أن ييوح بحبه .

ولما كانت ايزولده ساحرة فقد شفت تريستان وأرسلته الى كورنوال ، وهناك لعب لعبته فأقنع الملك مارك الشبيه بالآلهة أن يتزوج ايزولده المنقطعة النظير ، فأرسله الملك الى ايرلندا لكي يعود بها الى كورنوال .

وعلى ظهر السفينة العائدة يلتقى العاشقان فيشعران معا بليهب العاطفة وبأن الجليد يذوب ، ولكي يتخلصا من سطح الصفيح الساخن الذي يقفان عليه فوق ظهر السفينة أو الذي سيقفان عليه بعد وصولهما الى كورنوال ، يتفقان على الحياة فيشربا كأسا ظنا انها كأس سم لولا أن « برانجين » وصيفة ايزولده كانت قد استبدلت جرعة الموت بجرعة الحب ، فيشعر العاشقان أنهما خاضعان لا محالة لهذه العاطفة ، وأنه لا مفر من أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالا حسيا ، فيختمان على مصيرهما بقبلة عميقة جدا في اللحظة التي ترسو فيها السفينة على الشاطئ .

وفي كورنوال وبعد زواج ايزولده من الملك أخذ العاشقان يكثران من اللقاء ومن خيانة الملك ، حتى وشى بهما أحد رجال البلاط الذي اقتحم عليهما ليلة الوصال في صحبة الملك وجمع من الأتباع ، وفي المعركة التي دارت بينهم جرح تريستان جرحا عميقا ، أعمق من القبلية بكثير ، فحمله صديقه الأمين كورونيال الى قلعته على حافة البحر . . وهناك يموت تريستان ولكن بعد أن تلحق به ايزولده لتموت معه ، وليجدا في الموت شيئا أعمق من القبلية ، وأعمق من الجرح ، هو العاطفة المطلقة أو ما أطلق عليه برنارد شو في كتابه الشهير عن فاجنر عبارة « الحب الذي يضيء وهو يسخر من الموت » . والعبارة تعنى في الواقع « ان الحب المضيء الساخر ينطوي أحدهما على الآخر في تلاصق وتمازج وكأنهما في الحقيقة شيء وحدا » .

هذه هي خطوط العرض في أسطورة « تريستان وايزولده » ، وقد استطاع فاجنر أن يصبها في قالب المسرحية جيدة البناء أو المسرحية محكمة الصنع ، فالفصل الأول عرض للصراع الأساسي ، الصراع بين حب تريستان وايزولده وبين واجبهما الأخلاقي نحو الملك مارك ، وينتهي هذا الفصل بحادث يزيد من حدة التوتر ويرفع من درجة الغليان اذ يقبل أحدهما الآخر في اللحظة التي ترسو فيها السفينة ، ويسدل الستار بعاصفة من الاثارة الموسيقية .

والفصل الثانى مبنى على قمة الفصل الأول ، فهو يطور الحادث السابق ويزيده تعقيدا وينتهى هو الآخر بحادث منير .. حادث الخيانة والطعان ، وستار هذا الفصل الثانى هو العلاقة على « ذروة » الصراع الدرامى .

والفصل الثالث هو النهاية والختام حيث ينتهى كل شىء ، حيث يموت البطل فى صراعه مع قدره .. مع العاطفة المطلقة .

والواقع عند حكاية « تريستان وايزولده » يجد أنها تشترك فى كثير من خصائصها مع غيرها من حكايات الحب القاتل ، أو بالأسلوب البودلىرى ، الحكايات التى تؤدى الى الحب فى الموت أو الموت فى الحب ، لا موت الحب أو حب الموت كحكاية « روميو وجوليت » مثلا أو حكاية « باولو فرنسيسكا » الا أن دانتى وشكسبير لا يصوران قدرية العاطفة المطلقة أو عمى الارادة الكونية هذا التصوير الاليم الحاد الذى صوره فاجنر ، فهو يرى أن العالم الخارجى المألوف عالم وهم وزيف وأن العالم الحقيقى هو عالم العاطفة ، ولهذا فان « تريستان وايزولده » ليست فى صحيحها قصة حب أو غرام بمقدار ما هى قصة الامتثال الصوفى للعاطفة المطلقة ، والانصياع التام للارادة الكونية العمياء . لهذا اختار لها فاجنر قالب الدراما الموسيقية الذى يمكنه من عرضها فى سياق أسطورى شعائرى ، كما اختار لها ما تراهى له أنه عناصر جوهرية : الظروف والشخصيات والأحداث التى توحى بكل قوة وبكل بساطة بقدرية العاطفة المطلقة التى ظن فاجنر أنها حياة الأسطورة ومعناها ، وأنها أيضا حياة الوجود الانسانى ومعناه .

وهنا يتم اللقاء التاريخى بين فاجنر وسوفوكليس على صعيد درامى واحد ، هو صعيد الحفاوة البالغة بالشعائر والأساطير ، فترستان كما لاحظ بحق الناقد الكبير فرنسيس فرجسون تقابل أوديب فى أكثر من اعتبار ، فالفصل الأول يقابل الندشين الشعائرى اذ يغيب العاشقان فى قبلة وجودية رائعة تكشف لهما عن عالم العاطفة الحقيقى ، أما الفصل الثانى فهو أغنية العاطفة المكبوتة التى نسمع فيها فحيح الحب ، وهى ليلة وصال العاشقين التى تنتصر فيها الشهوة وتنهزم ، أو التى تحدث فيها الخطيئة والخطأ . والفصل الثالث والآخر هو « الوفاء القاتل » أو نهاية طريق التطهر الشعائرى ، هو النور فى الظلمة أو الحب فى الموت هو التحديق فى الفناء أو الوجود فى العدم ، هو باختصار .. الفصل الأخير .

وهكذا تخدم أسطورة « تريستان وايزولده » ذلك الغرض الذى قصد اليه فاجنر ، والذى استعان عليه بكل ما يتصل بالاستعراض

المظهرى للأوبرا ، وبكل مامن شأنه أن يحدث نوعا من الاندماج الكامل بين كافة جزئيات المسرح ، بحيث يحس جمهور النظارة أنهم فى جو يكتنفه محراب الفن ويسوده الصمت المقدس ، وأنهم يضعون آذانهم على مستكن قلب الإرادة الكونية ليسمعوا مالا حصر له من الأصداء ، التى تجعل الواحد منهم يرتد الى ذاته ليراها من الداخل بعد أن شعر بنوع من التطهير وبنوع آخر من العلاء على الذات .

وهذا الفعل « الامتثال للعاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة » هو أساس الفن المسرحى عند فاجنر بل هو أساس الفن المسرحى عند كل فنان آخر عظيم ، وذلك لأن الموضوع هنا هو نفسه الموضوع القديم الذى كان وسيظل أبدا هو موضوع الدراما الأصيل . . الانسان فى صراعة مع قدره . وذلك لأن « تريستان وايزولده » تظهر بطريقة مادية محسوسة كل ماهو « انسانى خالده ، ومفهوم أبدا فى الحياة » أى العاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة فى دراما الحياة البشرية ، وتراجيديا المصير الانسانى .

أما مصدر الوحي الفاجنرى ، ذلك المصدر الذى استقى منه فاجنر ثورته الفنية فنستطيع أن نجده فى عبارته المشهورة : « ومن لم يكن قد وهبته عرائس الخيال وهو فى المهد روح القلق وعدم الرضا بكل ماهو كائن ، لن يتأتى له أبدا أن يكتشف الجديد » .

وكان هذا الجديد الذى اكتشفه فاجنر هو الذى جعل منه قائدا للثورة الفنية التى استطاعت الى جانب الثورتين البيولوجية والاجتماعية أن تغير ملامح القرن التاسع عشر ، وأن تفتتح القرن العشرين ، وأن تلقى فى الدنيا بمطالب جديدة لم يعهدها الانسان من قبل مطالب غيرت فكرة وروحه وضميره وأشياء أخرى كثيرة .

واليوم وبعد مرور مائة وخمسين عاما على ميلاد فاجنر يحتفل العالم الغربى بذكراه ، فيذكر فيه رسولا من رسل الوعي الانسانى استطاع أن يغوص الى أعماق الحياة الداخلة . . حياة الباطن ، وأن يجعل من احتفاله بهذه الحياة أساسا لتصور العالم كله .

ألم يؤدى صلاة قصيرة يثبت بها ايمانه قبل ان يلفظ أنفاسه الأخيرة ، ويقول « أومن بالله ، وبموزارت وبيتهوفن ، وبآلهم وأصحابهم ، أومن بالروح القدس وبفن واحد لا شريك له ، وأومن بأن هذا الفن انما يأتينا من عند الله ، ولا يعمر الا القلوب التى أنارها الله » .

ومع كل كلمة من كلمات دراماته ، وكل نغمة من أنغام موسيقاه نستطيع أن نرى فيه الانسان الأعلى الذى قال عنه نيتشه ، أو الانسان القدوة ، الانسان الحقيقى ، الانسان وكفى .

المسرح الشعري عند ت • س • اليوت

أنتم لا تعلمون • • أو تعلمون ما السلوك
وما العناء •
أنتم لا تعلمون • • أو تعلمون أن السلوك
هو العناء •
والعناء هو السلوك •

الاشكال بلا قوالب ، الظلال بلا ألوان ، الاشارات بلا حركة ، القوى
المشلولة ... المشلولة ... أولئك جميعا هم الرجال الجوف الذين
يسكنون مملكة الموت .. مملكة الظلام الرجال الجوف الذين يحلون بأرض
الموات .. أرض الخراب .. الرجال الجوف الآكلون خبز الجوع ، الكارعون
رى العطاش ، المستحمون بالدم الحي ، الراقصون فى الخامسة صباحا
حول شجرة الصبار ..

الرجال الجوف الذين يسكنون عالما كل ما فيه مكسور .. الزجاج
مكسور ، العمود مكسور ، الحجر مكسور ، الفك مكسور .. ويمشون
كأنهم شواهد القبور ، وتنتهى حياتهم بحشجة لا بقرع الطبول .. هؤلاء
الرجال الجوف الذين يعيشون وجزئيا ما يعيشون هم طفق الحضارة
الحديثة ، وهم أعراض الحياة الانسانية المعاصرة .

وهم الصارخون من الأعماق :

يا ابن الانسان

ليس فى مقدورك أن تقول : لا

ولا أن تحدد

لأنك لا تعرف غير كومة من الصور المهشمة .

بهذه الرؤية الشعرية نظر اليوت الى الحياة ، وبهذا الحدس الدرامى
عايش اليوت الحياة ، فالدنيا فى عين هذا الشاعر الدرامى خواء فى خواء ،
والعالم خراب فى خراب ، واليعازر الذى عاد من عالم الموتى لم يجد فارقا
كبيرا بينه وبين عالم الأحياء .

الموت أو الحياة أو الحياة أو الموت ، الموت هو الحياة والحياة
هى الموت .

سوينى : تلك هى حقيقة الحياة ، حقيقتها بالضبط .

دوريس : ما هى ؟ ما هى حقيقة الحياة ؟

سوينى : الحياة هى الموت .

ونحن نقرأ رؤى الشاعر فى قصيدته المشهورة « أغنية بروفروك »
فاذا العالم رجل كهل تساقطت فى قلبه أوراق الخريف ، وجفت فى كيانه
شرايين الحياة ، يتقدم لخطبة فتاة بورجوازية تجيد النفاق الاجتماعى
والاستعراض المظهري ، تفتخذه النسوة فى الصالون موضوعا للدعابة
والتسلية . والحقيقة أنه مادة صالحة لتضييع الوقت ففخذاه ضامرتان ،
وذراعاه عجفاوان ، وفى وسط رأسه بقعة صلعاء ، لقد شاخ وتقدم به
العمر ولم يعد له فى الحياة مكان اذن فليعدل عن ازعاج الكون ، وليكف
عن طلب الغرام ، وليرته الى حياة الداخل يجترها ويعود فيخترها من
جديده .

هذا الموضوع ، موضوع فشل العلاقة الايجابية بين الرجل والمرأة ،
موضوع الحرمان من القبلات المبللة والملمس الأنثوى اللزج ، موضوع
الانسان المهموم حين يبحث عن يفرغ فيها مشكلاته ، هو الركيزة المحورية
التي تدور عليها جميع آثار البيوت الدرامية ، غير أننا لا نجده بصورة
واحدة فى كل هذه الآثار . وانما نجده يأخذ صورة التصريح مرة والرمز
مرة أخرى ، ثم نجده يتطور من مرحلة الشعور بالفشل والسقوط الى
مرحلة الشعور بالوحدة والعزلة الى مرحلة عدم القدرة على الاندماج فى
حياة الكل أو المجموع . ومن هنا جاءت أفكاره عن الخطيئة والتوبة والتكفير
ونشدان الخلاص ، وليست « حفلة الكوكيتيل » فى حقيقتها الا تصويرا
لعدد من الشخصيات المغلقة على نفسها المحبوسة فى سجن الذات ومعتقل
الفرايز ، وعبتنا تحاول أن تجد سبيلها الى الخارج ، عبتنا تحاول ، وهذا
ما عبرت عنه « سيليا » بقولها :

« لا ، ليس الأمر أمر رغبتى فى الوحدة فالحق الذى يقال أن كل
انسان وحيد ، أو هكذا يبدو لي الأمر . . . انهم يتنابدون ويظنون أنهم
يتفاهمون ، وأنا على يقين نام من أنهم لا يتفاهمون » .

ويتطور الموضوع بعد ذلك منخذا صورة نشدان الخلاص وسلوك
سبيل الشهيد أو القديس فى نهاية مسرحية « اجتماع شمل الأسرة »
يقول « هارى » وقد استبدت به آلام الشك والريبة :

« ربما كانت حياتى حلما ولا زيادة ، حلما تبدى لى من خلال عقول
الآخرين » الى أن يصبح فى نهاية المسرحية :

أى عالم هو هذا الذى يرسمه لنا اليوت ؟

ان كلمة « غير واقعى » تصادفنا كثيرا فى قصيدته « الأرض الحراب »

كما نطالع فى « أبعاد الرماد » عن الرؤية القاسمية فى عالم اسيمى ، وفى أغنية بروفروك نسمع كثيرا عن الكلمة التى لم تسمع ، وكلها عناصر يرتبط بعضها ببعض الآخر ، لكى تؤكد فى النهاية وعى الشاعر بما يقول .

انه يستعين بقدرة « الحلم » على تحطيم العالم ، وتصويره فى صورة غير واقعية ، لكى تنبعث منه الأسرار التى ما كان يمكنها أن تنبعث فى عالم واقعى ، ان تعدد الأنغام والأصوات السحرية فى نعتة يقربها مما « لا يقال » ويجعلها تلتقط موسيقى الحلم التى لا تسمع الا عن طريق حكام الكلمات وشتات الصور .

وينور السؤال : أين يذهب الانسان من هذا العالم المجنون « ويأتيه الجواب فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، على لسان القديس توماس الذى تقطعت وشائج الصلة بينه وبين العالم فأحس أن الأرض ليست أرضه ولا المناخ مناخه « أما من سبيل بروحى العلية ، الى غير عذاب فى جحيم الخيلاء » . فأقدم على الاستشهاد سعيا وراء عالم آخر .. تستكين فيه الروح وتهجع .

الآن وضع طريقى ، الآن وضحت المعانى .

فلا اغراء بهذه الطريقة ولا خداع بعد الآن .
ومن ورائه نسمع جوقة الاساقفة تردد هذا الهتاف فى ايقاع تراجيدى حزين :

ايه يا توماس يا كبير الاساقفة .

هبنا النجاة ، هبنا النجاة .

ففى نجاتك نجد النجاة ..

وفى هلاكك نفتقد الحياة .. ،

غير أننا لن نستطيع أن نفهم مسرح اليوت فهما متكاملما ما لم نرجع الى نظريته النقدية ، باعتبارها الخلفية التى صدرت عنها دراماته صدورا واعيا مباشرا . حتى أننا لو حاولنا أن نفصل بين نظريته النقدية وكتاباتة الدرامية كنا كمن يحاول أن يفصل بين الوجود والماهية ، أو كمن يحاول أن يعزل الحركة عن اللحن الموسيقى .

وإذا كان برجسون قد ذهب الى أن قيمة كل فلسفة واعية تبدو فيما تنطوي عليه من « قوة سلب » ، أعنى في قدرتها على معارضة فلسفات معروفة كان الناس يتقبلونها على انها قواعد ثابتة ومبادئ يقينية ، فإننا نجد اليوت يضع أسس بنائه الدرامى على أساس نقده لمسرحية « هاملت » . فمئذ أن كتب اليوت مقالته الشهيرة عن « هاملت ومشكلاته » فى عام ١٩١٩ ، ولا تزال حتى الآن أهم مقالاته وأكثرها ارهاضا بما جاء بعدها من آثار ، ففيها استخدم اليوت مصطلح « المعادل الموضوعى » الذى آثار عاصفة جدلية بين كثير من النقاد ، واعتبر بمثابة نظرية جديدة فى النقد الأدبى الحديث .

فعند اليوت أن الفن ليس فى التعبير وإنما هو فى الخلق ، وأن العمل الفنى العظيم ليس ما صدر عن احساس ولا ما جاء تعبيرا عن عاطفة الفنان وإنما هو تجسيم لموضوع محدد صدر عن تحويل مادة العاطفة الأصلية الى مادة أخرى جديدة ، ففى عملية الخلق الفنى يسكب الفنان حياته فى الشخصية التى يخلقها « ليحول الأمة الذاتية الخاصة الى شيء موضوعى لا ذاتى خاص » . وكلما ازداد فى الفنان انفصال الرجل الذى يعانى عن العقل الذى يخلق ، ازدادت قدرة عقل الفنان الخالق على تفهم المشاعر والوجدانات ، واحالتها الى شيء آخر جديد . . هو العمل الفنى .

أى أن عملية الخلق أشبه ما تكون بالعملية الكيماوية من حيث أنها ليست تعبيرا عن عاطفة الفنان ، بل هى احوالة هذه العاطفة الى جسم موضوعى عن طريق العقل الخلاق الذى هو بمثابة الوسيط الكيماوى المحول ، وهذا نوع من التطهير لنفس الفنان يوازى ما عند أرسطو من تطهير لأنفس النظارة ، فالعمل الفنى معادل موضوعى للعاطفة التى يرغب الفنان فى التعبير عنها ، ولكنه ليس العاطفة نفسها التى يشعر بها الفنان . أو هو بعبارة أخرى خلق شيء موضوعى يجسم وجدان الشاعر ويعادله معادلة كاملة ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشيء أو هذا المعدل الموضوعى المؤلف من حقائق خارجية ، تحققت العاطفة المطلوب اثارها لدى القارىء ، وتحققت الحتمية الفنية بتساوى هذه الحقائق الخارجية أو الواقع الخارجى مع العاطفة الوجدانية أو الواقع الباطنى .

وهذا هو ما كان ينقص هاملت ، فان هاملت « الرجل » واقع تحت سيطرة عاطفة لا يمكن التعبير عنها لأنها تخرج فى تطرفها عن الحقائق كما تبدي ، فنورته كانت أقوى من خطأ أمه بكثير ، وعاطفته كانت طاغية لا تجد ما يعادلها فى الواقع الخارجى ، لذلك لم يستطع أن ينقلها الى الآخرين فعلا موضوعيا يقتنعهم فبه بأنه على صواب ، وإنمابقى صريع هذه العاطفة تنقص حيانه ونشل ارادته وتؤدى به الى الجنون .

وهكذا ضاعت في العمل الفني تلك « الحتمية الفنية » التي تفترض التساوى بين هذه العاطفة التي في الداخل ، وبين الحقائق كما تبدى في الخارج ، ومن ثم لم يقع التأثير المطلوب لدى جمهور النظارة .

والكلام عن علاقة العمل الفني بجمهور النظارة ، بعد الكلام عن العمل في علاقته بالفنان يؤدي بنا الى الكلام عن نظرية الجماهير ، التي نثرها اليوت في مقاله « امكانيات المسرحية الشعرية » عام ١٩٢٠ ، وناقش فيها ضرورة البحث عن شكل للمسرحية الشعرية يتناسب والعصر الحديث ، وبتجاوب وحساسية الانسان المعاصر بحيث ينبع العمل الدرامي من ظروف وتفكير هذا الانسان ، كما نبعت الدراما الاغريقية من ظروف وحياة الانسان اليوناني القديم .

فعند اليوت أن العمل الفني يقاس بمقدار ما يستطيع أن يحدث من « متعة الهزة في الشعور » ، فالجمهور ما هو الا كتلة اجتماعية متلاحمة ، مادة بشرية متجاوزة ، على الفنان الذي يحس احساسها ويستشعر واجداناتها وأن يفعل بها ويتفاعل معها وينقلها الى مستوى الوعي الرفيع . . الى مستوى الفن .

والشكل الفني أكثر من سواء الذي يخاطب جمهورا أكبر عددا وأكثر تنوعا هو المسرحية . ففي المسرحية نستطيع أن نصغي الى كلام الأحياء المعاصرين ، وفي المسرحية تستطيع الشخصيات أن تعبر عن أروع الشعر دون حذلق ، وأن تنقل أبسط الفكر دون ابتذال ، ثم ان المسرحية باهتمامها على أكثر من منظور واحد تخاطب عدة مستويات من الوعي والادراك ق « فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أميل الى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشد من سواهم احساسا بالموسيقا » .

ويعرج بنا الحديث في هذا الشأن حول مقال اليوت الشهير « أصوات الشعر الثلاثة » الذي ذهب فيه الى أن الشعر له ثلاثة أصوات ، الصوت الأول صوت الشاعر وهو يتحدث الى نفسه ، أو لا يتحدث الى أحد والثاني صوت الشاعر وهو يتحدث الى جمهور ، صغيرا كان أو كبيرا ، أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث نظما وليس نثرا ، صوته عندما لا يقلول ما يستطيع هو شخصيا أن يقوله ، بل ما يستطيع أن يقوله فقط في حدود شخصية وهمية تخاطب شخصية وهمية أخرى .

والتمييز بين الصوت الأول والثاني ، بين الشاعر وهو يتحدث مع نفسه ، وبين الشاعر وهو يتحدث الى غيره ، يثير مسألة التعبير الشعري ،

والتمييز بين الشاعر الذى يخاطب آخرين بصوته هو شخصيا أو بصوت يتمثله ، وبين ذلك الذى يبتكر حديثا تتبادلته شخصيات وهمية ، ينير مشكلة الفرق بين النظم الدرامى أو ما يقارب الدرامى ، وبين النظم غير الدرامى .

وهكذا جعل اليوت من الفنان والجمهور ركيزتين محورتين للعمل الدرامى ، الفنان هو ينبوع الذى يفيض به ، والجمهور هو المصب الذى يتجه اليه . أما المجرى الذى يسير فيه العمل الفنى أو لغة الكاتب الدرامى التى يخاطب بها الجمهور فهى الشعر ، ذلك لانه اذا كانت غاية المسرحية أحداث « متعة الهزة فى الشعور » فالأسلوب الشعرى هو الأكفأ على مخاطبة الاحساس واثارة الوجدان ، وهو الأكفأ على امتصاص الأفكار وتفريفها على أوتار المتعة الجماهيرية العامة .

ويكاد يجمع النقاد على أن السحر الذى ينبعث من لغة اليوت الشعرية راجع الى نغمه أو الى موسيقاه ، فهو نغم لا يمكن أن ينسى وان لم يكن فى الحقيقة نغما واحدا بل خليطا من الأنغام العديدة المتنافرة ، فاللغة عنده تنتقل تنقلات مفاجئة وتسير من التقرير الجاف الى التأمل المجرد ، ومن الغابة الصافية الى الغضب العارم ، ومن السخرية والتهكم المرير الى لغة الحوار الطبيعى اليومى ، وهذا التعدد فى الأنغام هو الذى يربط كل أجزاء قصائده ، وهو الذى يخلع عليها وحدة لا تستطيع الحالة النفسية أو الموقف الفكرى أن تخلعها عليه ، وهذا هو ما يسميه اليوت « العاطفة الفنية » التى يريد لها أن تكون بعيدة عن الذاتية والشخصية كل البعد .

انها تمتد من القمة الى الحضيض ، وتعبر عن نفسها بالتقابل أو بما سماه اليوت « المعادل الموضوعى » أى بالصور والأحداث التى تدور فى عالم الناس والأشياء .

وهذا ما عبر عنه اليوت فى رسالة بعث بها الى صديقه الشاعر الكبير « ارزاباوند » بقوله « اذا أردت أن تكتب مسرحية فينبغى أن تكون مسرحية شعرية ، واذا كانت مسرحية شعرية فينبغى أن يكون الشعر فيها لا زينة جميلة تنأمل فيها ، ولكن مرآة أسلوبية تنظر من خلالها » .

وهذا هو ما جعل اليوت يقول :

« أعتقد أن الانسان حين يكتب النظم الآخر . . أى النظم غير الدرامى ، يكتب بما يتفق وصوته ، ووقع هذا النظم عندما تقرأه هو المحك ، اذ تسمع نفسك وأنت تتكلم ، وشكله الفهم ، شكله ما يخرج به القارئ ، لا تمثل هنا أهمية عظمى » .

فالشروط الأساسية في لغة المسرح ألا يحس المشاهد أن هناك حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة وبخاصة إذا كانت المسرحية شعرية ، فإذا أحس المتفرج بحاجز ما بينه وبين الممثل ، وكانت اللغة بعيدة عن التصوير الملائم سقطت المسرحية .

ولذلك ينبغي أن تكون لغة المسرحية شفافة ، هوائية الوجود ، أعنى ملائمة للجو المطلوب سواء كان هذا الجو تحليليا خياليا أو تركيزا فكريا أو موقفا بطوليا أو أسطوري النسيج ، المهم ألا يكون هناك حائل لفظي بين المتفرج والممثل في أثناء التمثيل ، أو في خلال الموقف الدرامي .

بعبارة أخرى ، لا ينبغي أن تترك الشخصيات وهي على خشبة المسرح ، أحاساسا بأنها أداة في يد الشاعر عندما يحل دور الشعر ، ومن ثم فإن الكاتب محدود بأعماق كل شخصية من الشخصيات ، وبنوع الشعر الذي يلائمها بشكل مقنع .

ولا يكفي أن ينوقف الشعر الرائع بشكل طبيعي من شخصية من الشخصيات ، إذ لابد وأن يقنعنا هذا الشعر بأهميته للحدث ، وبمدى مساعدته على استخراج أقصى الأعماق العاطفية التي يمكن استخراجها من الموقف .

وفي كتابات بعض شعراء المسرح الإليزابيين مقطوعات رائعة من الشعر ، وهي رائعة إلى حد يكفل للمسرحية الخلود كأدب ، وغير ملائمة إلى حد يوحد بينها وبين أن تصبح من الروائع الدرامية ، ومن أشهر الأمثلة على ذلك مسرحية تامبرليك للشاعر الشهير مارلو .

واليوت له عدة مسرحيات لا شك أن أكثرها نجاحا وأكثرها شهرة هي « جريمة قتل في الكاتدرائية » ١٩٣٥ ، و « اجتماع شمل الأسرة » ١٩٣٩ و « حفلة الكوكيتيل » ١٩٥٠ . وبينما اعتبرت المسرحية الأخيرة رائعة اليوت الكبرى ، وبينما نالت مسرحيته الثانية أكبر مما تستحق من المديح والتناء ، فإن مسرحيته الأولى هي التي تنطوي على الأهميتين .

التاريخية والفنية . فهي أولى مسرحياته من ناحية وهي التطبيق الأوفى لنظريته النقدية من ناحية أخرى ، فهي أقرب ما تكون إلى روح الشعر الدفين سواء في الحديث أو في الحدث ، وأكثر ما تكون اتساقا في المعنى وتكاملا البناء ، فضلا عما تنطوي عليه من مضامين مستوفاة للبعد الفلسفي والبعد السيكلوجي والبعد اللاهوتي .

فهنا اللاهوت يخلو مكانه للسيكلوجيا وهنا السيكلوجيا في صراع حاد مع اللاهوت على نحو يجعل الناقد الفلسفي يستعبد وصف

فرويد للدين بأنه « العصاب القهرى العام » ويجعله يقدر الصعوبات الكامنة فى محاولة التوفيق بين الفكرة المسيحية عن « حرية الارادة » ، والفكرة السيكولوجية عن « الفعل المنعكس » .

ولقد كتب اليوت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » فى يونيو عام ١٩٣٥ بمناسبة أعياد فرويد ولجمهور من النظارة المسحيين ، هرعوا الى الكاتدرائية يحتفلون بذكرى اسنشهدا كبير الأساقفة توماس بيكيت الذى كان صديقا للملك هنرى الثانى . فى الحب وفى الحرب ، وفى تصريف أمور الدولة وشئون الدين . واستطاع بفضل ذكائه القسوى وشخصيته الأقوى أن يحد من تدخل النبلاء ، فسدوا له عند الملك الذى خاف على سلطانه فنفاه الى فرنسا .

وبعد سبع سنوات من عذاب النفى والاعتراب عاد بيكيت محتميا بكاتدرائية كانتربرى ، ولكن النبلاء خافوا من جديد ، خافوا أن يعود الى تولى السلطة الدينيوية الى جانب سلطانه الدينية فاستصدروا أمرا من الملك بإبعاده مرة أخرى . ولكن رسل الملك وكانوا أربعة من الفرسان قتلوا كبير الأساقفة ، قتلوه وهو يتلو صلواته فى المحراب المقدس أمام هيكل الصلاة فرقد على الأرض وفى صدره أربع طعنات ، تحولت فيما بعد الى أربعة جدران شيد منها ضريح توماس بيكيت . القديس وشفيح كانتربرى الذى أصبح ضريحه قبلة الملايين من العالم المسيحي الكاثوليكي .

وعلى هذا الأساس جاءت المسرحية تعبيرا وبرهانا عن « السبب الحق » للاستشهاد ، ومن ورائها العقيدة فى الحياة الانسانية وهى الاستقامة ، ولهذا فهى عمل لاهوتى من أعمال العقل على خلاف مسرحيات القارة .

ولم يكن اليوت فيها شاعرا مسرحيا بمقدار ما كان شاعرا ولاهوتيا، يستخدم فى أغراضه الخاصة ، وينطبق عليه وصف كوكتو « شعر المسرح » أحسن انطباق .

وهو يقف قليلا عند المسرحية التى نطلق عليها صفة الشعاعية ، حتى وان كانت مكتوبة بالنثر ، فيذهب الى أن المشكلة هنا ليست مشكلة لغة بل مشكلة موضوع ، فالمسرحيات محدودة فى موضوعاتها ، وأقل ما يقال فى شخصياتها انها غير واضحة المعالم .

ولاينكر اليوت أن المسرحيات تحتوى على عنصر شاعرى ، ولكن كاتب النثر لابد له لكى يحقق الشعاعية من أن يكون شاعريا بصفة دائمة حتى وأن أدى ذلك الى جعل المجال الذى يترك فيه محدودا للغاية .

ولما كانت « الجريمة » فذة فريدة في هذا العصر ، وذلك لتصوراتها وأفكارها وابتكارها المقصود لفكرة كاملة عن المسرح ، كان البحث في النوع الذى نسجت منه خيوطها أهم عندنا بكثير من الوصول الى أى حكم عن قيمتها النهائية من حيث هى مسرحية .

فالبناء الدرامى فى المسرحية مقام على دعامين أساسيتين هما « الدراما البشرية » فى جانب « الدراما الآلهية » فى الجانب الآخر ، الأولى يمثلها سكان قرية كانتربرى ، والثانية تتمثل فى نفس كبير الأساقفة . ذروة الوراما البشرية أن يرتفع الفلاحون ونساؤهم الى مستوى المسئولية الجماعية ، فيكفرون عن الخطيئة التى لحقت بكانتربرى نتيجة قتل كبير الأساقفة ، وذروة الدراما الآلهية هى استشهاد توماس بيكيت معرضا عن اغراء الحياة ممتثلا لأرادة الله . فالتسامى البشرى يحقق باذابة الذات الفردية فى ذات المجتمع الكبير ، ويتحقق التسامى الروحى بامتثال ارادة الفرد لأرادة الله .

أما التكوين الأساسى للعقدة فمستمد من الشكل الشعائرى للتراجيديا اليونانية القديمة الجزء الأول يقابل الصراع وشخصياته الرئيسية هم جوقة نساء كانتربرى والقساوسة الثلاثة والموعزون الأربعة وتوماس بيكيت . والموضوع المحورى فى المسرحية وهو كيف يعانى توماس بيكيت الاستشهاد من أجل سلطة الكنيسة ، فنجد معروضا عرضا بسيطا واضحا فى المشاهد التى تدور بينه وبين الموعزين ، بينما تعلق القساوسة على سلامة الكيان الروحى للكنيسة ، وتعانى النسوة الخوف من الاغتصاب ، ذلك الخوف الميتافيزيقى البالغ : « أترانا مسوقات الى الهلاك ، أم هو الا من والسلام الذى يسوق أقدامنا نحو الكاتدرائية » .

ويعبر القساوسة عن فزعهم الدنيوى « والموت له ألف طريق ، وله أيضا مائة ذراع » أما الموعزون الأربعة فالأول منهم وهو من رجال البلاط يعرض على توماس متاع الحياة الدنيا ، ويعرض عليه الثانى وهو سياسى ملكى النزعة السلطة الدنيوية ، بينما يعرض عليه الثالث وهو بارون السبعة الحميدة بين الناس والمكانة المرموقة وسط عليه القوم . وكل واحد من هؤلاء الثلاثة يردد نزوة من النزوات التى كانت تواود توماس فى الماضى ، والتى تغلب عليها تماما فى الوقت الحاضر ، وأصبح الآن قادرا على أن يرفضها رفضا تاما باعتبارها « خداع وخيبة رجاء » . أما الموعز الرابع فانه يعرض على توماس نفس الصيغة التى كان توماس قد عرضها بنفسه على نساء كانتربرى عندما ظهر لأول مرة :

أنتم لا تعلمون . . أو تعلمون .

ما السلوك وما العناء .

أنتم لا تعلمون . . أو تعلمون .

ان السلوك هو العناء .

والعناء هو السلوك .

ويظهر لتوماس أن تقدمه في فعله المؤسي نحو الاستشهاد إنما هو نتيجة لدافع الزهو والخيلاء وتوخي الاستحواذ على القوة الروحية ، فيشرف على اليأس ويتساءل : « أما من سبيل بروحي العليلة ، إلى غير عذاب في جحيم الخيلاء ؟ » ثم يلي ذلك جوقة من الموعزين والقساوسة والنساء يعانون خطر توماس وهلاكه فيتبدى بعدها لتوماس طريقه واضحا كل الوضوح ، طريق « السبب الحق » لمعانة الاستشهاد ، طريق الاستشهاد ، طريق التجربة الروحية العميقة التي منبعها الرؤية لا الغريزة ، وغايتها الاتصال بالله لا التشبث بالمجتمع ، ووسيلتها الانفصال عن كل شيء لا التعلق بأهداب الحياة . هذا الطريق هو التنوير التراجمي عند توماس بيكيت ، وهو المركز الدرامي لجميع مواقف المسرحية .

ثم يلي ذلك فاصل قصير هو موعظة توماس في عيد الميلاد المجيد التي يخاطب بها جمهور النظارة ، ويبسط فيها النظرية اللازمانيّة عن تناقض الاستشهاد ، تناقض الحزن والفرح ، تناقض الحياة والموت . فالاستشهاد هو الفعل الذي يجتمع فيه أعلى تألم مع أعلى سرور ، إذ لا يشعر الشهيد بألم خالص ولا بسرور خالص وإنما يعلو جبينه هذا « الأسف الباسم » الذي سمعنا عنه في حالة سقراط وهو يجرع السم ، وفي حالة جان دارك وهي تعاني عذاب الحريق .

وهذا هو تعبير بيكيت وهو يعاني فعل الاستشهاد :

« ان الاستشهاد هو دائما من عمل الرب .

ولم يكن الاستشهاد أبدا من عمل الانسان » .

والاستشهاد هنا يقابل من حيث الشكل الدرامي لحظة التنوير التي تعقب الصراع ، والتي تجيء برهانا وتوضيحا للفكرة الأساسية في المسرحية .

وأخيرا يأتي الفرسان الأربعة الذين يحلون محل الموعزين الأربعة فيقابلون توماس طالبين إليه أن يخضع للهلاك ، وما أن يرفض حتي

يقتلوه ويقدموه فى الحال ، ويتم القتل فى خطوات بطيئة ، وجوقة المنشدين تعزف لحن السرور الحزين ، والقساوسة يمضون فى موكبهم حاملين أعلامهم محتفلين بيوم القديسين الثلاثة ٠٠ وهناك فى داخل الكاتدرائية يموت قديس جديد ، هو القديس توماس بيكيت الذى انتهت حياته بحشجة مكتومة لا بقرع الطول ٠٠ تماما كما تنتهى حياة البسطاء من البشر ٠

يقول اليوت عن مسرحيته ، عندما كتبت جريمة قتل فى الكاتدرائية تمتعت كمبتدى بميزة الكتابة عن موضوع معترف به للماءته للغة الشعر ، اذ أن المعتقد بصفة عامة أن المسرحيات الشعرية ينبغى أن تعالج موضوعات مستمدة من الأساطير أو مستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر الى الحد الذى لا يتطلب الاعتراف بالشخصيات كشخصيات حية مما يتيح لها أن تتكلم بلغة الشعر ٠

وقد تمتعت علاوة على ذلك بميزة أخرى ، اذ عرضت مسرحيتى على نوع معين من المشاهدين ذلك النوع الجاد الذى يتردد على المهرجانات الدينية والذى يهيب نفسه لضروره تحمل الشعر كشر لابد منه ٠

وعلى كل فقد كانت مسرحيتى مسرحية دينية ، والجمهور الذى يتردد على مسرحية دينية فى مهرجان دينى يروض نفسه على تحمل الملل ، حتى يرضى عن نفسه ويشعر أنه قام بما يستحق التقدير ، وهكذا كان الطريق ممهدا أمامى فى جريمة قتل فى الكاتدرائية « ٠ وهكذا كان اليوت بحق واحدا من رواد المسرح الشعرى ٠

المسرح الميتافيزيقي عند جان كوكتو

أحس الحياة فعاش فيها ، وأحس الموت
فعبّر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان
أروع من غيره لأنه استطاع أكثر من
غيره أن يحب الحياة ويعيهاها ، وأن يحب
الحب ويعياها •

مات جان كوكتو • مات حزنا على الآخرين وهو الرجل الذى عاش من أجل الآخرين ، مات بعيدا عن أضواء المسرح وهو الرجل الذى قضى حياته فوق خشبة المسرح ، مات فى هدوء وصمت وهو الرجل الذى ملأ باريس بالصخب والعنف ، مات كما يموت أكثر الناس ولكنه لم يعيش كما يعيش أحد من الناس •

عاش حياته هو لا حياة أحد سواه ، حياة فذة الى أقصى حد ، فريدة الى أبعد درجة حياة كلها صرخات عميقة ملتهبة ونداءات وجدانية حارة وانفعالات رائعة وأيضا مروعة ، أحس الحياة فعاش فيها وأحس الموت فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أروع من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره أن يحب الحياة ويحيها ، وأن يحب الحب ويحيه ، وأن يحس ما يكتب ويكتب ما يحس فهو الشاعر والناقد ، وهو الدرامى والروائى ، وهو المصور والرسام ، وهو السيناريست والديكوريسست ، وهو المخرج السينمائى ومصمم رقصات الباليه ، وهو القائم بالأعداد الموسيقى وبأشياء كثيرة أخرى ، لهذا كله ولكن غير كان كما يقولون عنه فى باريس : « الرجل الحقيقى المملوء بالدم والحرارة والدموع » •

فقد التقى فى عام ١١٩٨ بريمون راديجيه الذى قلب حياته رأسا على عقب كما يقولون ، فقد اعد كتاب « سر المهنة » عام ١٩٢٢ الذى دافع فيه عن الشعر والرسم والموسيقى الجديدة •

ثم دخل كوكتو بعد ذلك مرحلة خصبة من مراحل انتاجه ، حيث أنجز مسرحيات « ممر سان برج ايفل » ١٩٢٤ ، وأنتيجونى •• و « أوديب ملكا » ١٩٢٨ وأدى موت راديجيه عام ١٩٢٢ الى اصابته بانهييار عصبى •

وفى عام ١٩٢٤ جمع كوكتو قصائده ونشرها فى ديوانين كما نشر أورفيوس عام ١٩٢٧ ، و « الأبناء الأشقياء » عام ١٩٢٩ ، وفى تلك الفترة

نشر خطابه الى جاك مارتيان الذى قطع فيه صلته بكل أساس ديني وأعطى اهتمامه كله الى النور الباهر الساطع من سحب تجربته الداخلية .

وفى عام ١٩٣٠ أخرج كوكتو أول أفلامه « دم الشاعر » وعرضت فرقة الكوميدي فرانسيز مسرحيته « الصوت البشرى » وكتب أنضج مسرحياته « الآلة الجهنمية » ١٩٣٤ و « فرسان المائدة المستديرة » ١٩٣٧ و « الآباء الأشقياء » ١٩٣٨ و « الدموس المقدسة » عام ١٩٤٠ و « الآلة الكاتبة » عام ١٩٤١ و « النسر ذو الرأسين » عام ١٩٤٦ .

وخلال تلك الفترة قام كوكتو برحلة حول العالم فى ثمانين يوما ، كتب عنها « أولى رحلاتي » عام ١٩٣٧ كما كتب كتاب « معلهش » وهو عن رحلته الى الشرق التى زار خلالها مصر وتركيا ضمن بلاد أخرى .

• وإذا كانت عبقرية جان كوكتو اتخذت رؤى متعددة ، نظرا لتعدد أوجه نشاطه ، حتى ان أهل عصره لم يتعرفوا على وجهه الحقيقى ، فإن الموت كما قال ريمون رولان عندما أوقف حركة كوكتو وضح فى وضوح النهار بشكله الحقيقى . وكان لابد أن تختفى حياته حتى تظهر رؤاه .

وهكذا مات جان كوكتو بعد سماعه نبأ وفاة « اديث بياف » المغنية العالمية المشهورة و « عصفورة الشوارع » كما يسمونها فى باريس ، وكانت تربطه بها علاقات كثيفة ، علاقات فيها الجوع والتشرد ، فيها الكسب والخسارة ، فيها السكر والعريضة ، فيها مرارة الفشل وحلاوة النجاح ، فيها زهد الناسك وصعلكة الفنان ، فيها بوهيمية الحب وروعة الحياة ، فلما قالوا له انها ماتت أحس انه لم يبق له شيء فى الحياة . ولكنه بدلا من أن يموت عليها حزنا وكندا كما يموت أحد أبطال الرومان بأن يغرس سيفه فى جذع شجرة ويندفع بقلبه نحو السيف ، مات كوكتو ميتة عصرية . مات بالسكتة القلبية فكان موته أصدق تعبير عن فنه ، فن التعصير المسرحى . أعنى تناول المسرحيات الاغريقية القديمة تناولا عصريا جديدا .

وهذا ما عبر عنه كوكتو فى تقديمه لمسرحية أنتيجون بقوله : « هذه تجربة لتصوير بلاد الاغريق من فوق طائرة تصويرا يكشف عنها منظرا جديدا ، هكذا حاولت ترجمة أنتيجون ترجمة اذا ما قرئت خاطفة اختفت أشياء رائعة الجمال وظهرت بدلا منها أشياء أخرى حتى تتكون لدى القارئ مجموعة انتقادات قوامها ظلال وزوايا ونتوءات غير متوقعة ، وربما كانت محاولتى وسيلة لحياء الدرر القديمة التى من فرط معاششتنا لها أصبحنا

نتأملها دون وعى أو انتباه ، ولكننى رغم تحليقى فوق نص شهير سأجعل كل واحد يسمعه كما لو كان ذلك لأول مرة ، .

ولكننا لن نستطيع أن نفهم شيئا من ذلك ما لم نضع الفنان فى تيار عصره ، وما لم نفهم نظريته فى الدراما التى فرق فيها بين شعر المسرح والشعر للمسرح ، وما لم نطبق هذا كله على واحدة من أعماله الروائع ، تلك التى احتل بها مكانه ومكانته فى جمهورية المسرح ، وتلك التى اعتبر بفضلها رائدا لاتجاه درامى جديد .

فالدنى يعود بالسنين الى الوراء يجد أن الفترة الأخيرة من عهد الاحتلال الألمانى وما تلاها من التحرير ، كانت فترة خصبة ومثيرة فى تاريخ المسرح الفرنسى ، ذلك لان الدراما فى فرنسا جاءت لتعبر عن مطالب جديدة ، ونوازع كان من شأنها أن احتلت المسرحية الفرنسية مكان الصدارة لا فى فرنسا وحدها وانما فى العالم أجمع .

وكان اهتمام كتاب المسرح الفرنسى بالله والانسان والعالم وعلاقة كل بالآخرين من أبرز ملامح الدراما فيما بعد الحرب .

وانطلق صوت كوكتو يعلن سحق العقل الحديث على التقاليد بصفة عامة وعلى الأوضاع الدينية بصفة خاصة ، مؤثرا على الدين الكاثوليكي تعاليم باخوس اله الخمر لما تتسم به من قوة الذكاء وبساطة الفطرة ، مؤكدا أن البحث عن مغزى أخلاقى فى العمل الفنى من شأنه القضاء على الفن والأخلاق جميعا .

وتعددت طرائق التعبير عن هذا الموضوع ، كما أن الرواد الأول احتدوا فى مناقشاتهم حول بعض المسرحيات الأسطورية الجديدة مثل (أنتيجون) لانوى ، و (الكترا) لجيرودو ، و (الذباب) لسارتر ، و (كاليجولا) لكامى ، و (اليا عازر) لاوبى هذا بالإضافة الى مسرحيات كوكتو نفسه .

وعلى الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء الا أنهم جميعا يشتركون فى ملامح عامة وصفات أساسية ربما أمكن اجمالها فى احساس كتاب المسرح الفرنسى بحاجتهم الى العودة الى الأعمال الفنية الأسطورية وهو ما تمثل فى احياء الأساطير القديمة ، والأساطير الاغريقية بصفة خاصة ، يقول جايتون بىكون فى هذا الشأن : « أعتقد أن فكرة الأسطورة ذاتها ، تدخل بنا فى جوهر ظاهرة تدهور المسرح ، فالمسرح دون كل الألوان الأدبية الأخرى ، هو بالفعل اللون الذى يتطلب وجود أفكار خيالية معادة ، فالمسرح ليس عملا يستطيع الانسان أن يتأمله فى وحدته ، انه

عرض لا يبرره الا أثره المباشر فى الجمهور ، لابد اذن من أن يلقي المسرح جمهوره على بعض الطرق المختارة ، ولا يمكن أن تكون هذه الا طرق الخيال، اذ ان المسرح لا ينفصل عن الميثولوجيا القديمة * . تشخيص أزمة الانسان الحاضر ووصف العلاج فى أغلب الأحيان مع عدم الايمان بصلاحية المنطق التجريدى والتركيز المستمر على التجربة الانسانية المعاصرة .

ولا شك أن كوكتو كان يشارك الجميع اصرارهم على أن تستمد الدراما قوتها من الموضوع الذى تدور حوله ، وعلى أن المسرح الحى لن يحتفظ بحيويته ما لم يناقش موضوعات جادة ويعالج مشكلات حقيقية ، ولكنه كان أكثرهم جميعا تعطشا للبحث عن شكل تراجيدى جديد يصب فيه مضامينه الأخلاقية الجديدة التى تتمشى مع الأفكار الفلسفية الجديدة . ولما كان لعصرنا شكله التراجيدى الخاص ، كان لابد من تجسيد التراجيديا فى هذا الشكل المعاصر ، وكان لابد أيضا من استخلاص الاحساس التراجيدى الحديث من الأساطير الاغريقية القديمة ، ومن الفنون الشعبية التقليدية فى العصور الأخرى .

لقد بلت الأساطير القديمة ، وبلت أيضا موضوعات العالم البورجوازى ولم يعد فى المتناول الا الأسطورة الأصيلة الحديثة ، أما الأسطورة القديمة فلم تعد تغذى الخيال كما كانت تفعل صور الماضى ، وأسطورة الذات المتفردة لا تترجم بطبيعتها الى موضوعات عامة أو أساطير جماعية لكونها تحيى فكرة الأسطورة ذاتها ، ومن هنا يجب استلام الأساطير الاغريقية القديمة .

فالمأساة الاغريقية لا يمكن أن تتكرر ، فقد تصل قصتها اليها عبر الثقافات المختلفة ، لكنها لا تقبل التكرار بالمعنى الحقيقى للكلمة . وإذا كانت تبدو لنا وكأنها متماسكة ، فهذا يرجع الى أنها تعالج مواقف خالدة .

وإذا كانت الذات فى المأساة الاغريقية ليست مأساوية ، الا أن المأساة تكمن فيها ، والبحث عنها ، عن الحقيقة ، عن المعرفة هو التبرير الوحيد لأصالة الحياة .

وهذا ما حاوله كوكتو وما عبر عنه فى مقدمته لمسرحية (فرسان المائة المستديرة) التى كتبها عام ١٩٣٧ بقوله : « لقد حدثت عدة معجزات أدت الى تحرير المسرح من القواعد التى قيدته من كل جانب ، واعتقد أن نوعا آخر من المسرحيات المفيدة قد بدأ يظهر منذ عام ١٩٣٧ » . وان مظاهر هذا التحرير لتبدو واضحة فى مسرحية (فرسان المائة المستديرة) كما تتضح فيما بعدها من مسرحيات ، فهو يقول فى مقدمته لهذه المسرحية :

« بالنسبة لمسرحية فرسان المائدة المستديرة يجب أن توضع على خشبة المسرح كل عناصر الدراما فوق الواقعية (السيريالية) دون اهتمال مع اعطاء الاحساس بأنها واقعية . فالكبرى الذى يزل ويقع . . والمائدة المملوءة بالطعام التى تخرج من الحائط . . والأبواب التى تفتح وتغلق وحدها . . كل هذا يجب أن يحدث على المسرح بالحرف الواحد ، وأن يبدو وكأنه شئ طبيعى » .

كما يقول فى مقدمته لمسرحية (الآباء المزعجون) التى كتبها فى عام ١٩٣٨ « كان على أن أكتب مسرحية حديثة وعارية لا أعطى فيها لواحد من الممثلين أو الجمهور أية فرصة لأن يأخذ نفسه . . فقد حذفت التليفون والخطابات والخدم والسجائر والنوافذ التى تخدع العين ، وحذفت حتى اسم العائلة الذى يحدد الشخصيات ، ويأخذ دائما مظهرا يدعو الى الشك والارتباب » .

وتتضح أهمية هذه الآراء الدرامية أكثر وأكثر اذا نحن أضفنا اليها تفرقة كوكتو المشهورة بين شعر المسرح والشعر للمسرح ، فقد أنفق رواد الدراما المعاصرة جهودا جبارة فى البحث عن شعر معاصر للمسرح ، أو فى جعل شعر المسرح يرتفع الى مستوى روائع التراث القديم . فهو كما قال مترجم مؤلفات « كوكتو » الى الانجليزية : « هذا البحث وراء الشعر الصالح للتمثيل ، والذى هو استمرار لمحاولة العثور على الخامة الملائمة ، وأحكام النسب التى تقتضيها الأوضاع ، والتى لا بد لها من أن تساير رد الفعل للواقعية ، وقام به رجال ثلاثة بهمة ونشاط خلال ربع القرن من (١٩٠٩ - ١٩٣٤) وهؤلاء الرجال الثلاثة الذين أصبحت أهميتهم تتزايد فى تقديرنا على مر الأيام هم سيرج دياغيليف ، وجاك كوبو ، وجان كوكتو » .

فاذا كان دياغيليف قد انصرف الى التوجيه والتنظيم وتشجيع مجموعة كبيرة من الراقصين والراقصات والرسامين والموسيقيين ، بينما انصرف كوبو الى تكوين الممثلين ثقافيا واعداد الفنانين لمختلف نواحي النشاط المسرحى ، فان كوكتو هو الذى أخذ على عاتقه عبء الجمع بين شعب هذا النشاط ، واستكشاف الصيغ المعبرة عن حاجة الباليه والتمثيل والغناء الى هذا الشعر الصالح للمسرح .

ففى عصر كوكتو وفى مدينة باريس بالذات كان المسرح يعيش فى ذرى مجده ، كان معاصرا لفلسفة برجسون وفاليرى وماريتان ، ومعاصرا لأدب جويس ورسوم بيكاسو وموسيقى سترافنسكى ، ومعاصرا للأعمال التى قام بها جان لوى بارو فى مسرح « الاوديون » .

ولما كان كوكتو يجهت في توسيع وعى الجمهور ، وفى تعالى على المسرح التجارى ، وفى استكناه الحياة الانسانية فى منظور أوسع من مصادر التراث القديم ، تراءت له أهمية التفرقة بين هذين النوعين من الشعر . . شعر المسرح والشعر للمسرح : « فأنا اذن أحاول استبدال شعر المسرح بالشعر للمسرح ، فالشعر للمسرح دنتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دنتيلا سميكة ، دنتيلا مصنوعة من الحبال ، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر » .

وعند كوكتو أنه اذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتي أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا ، فما ذلك الا أنهم يوعى أو بغير وعى قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر للمسرح .

والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديا الكلاسيكية وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا - كما سبق أن لاحظنا - طبيعة الشعر التمثيل فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح .

وهو ثانيا يدعو الى التخفيف « من حدة الدراما والخفض من درجة حرارتها ، كما فعل فى مسرحية « الآلة الجهنمية » حين جعل الكورس يروى القصة كلها فى مطلع المسرحية لكي يخفف من حدة التوتر وقلق الترقب ، ولكي يستعيز عن إثارة الأعصاب والمفاجآت الرخيصة بالمادة السخية الرفيعة التى نسجت منها خيوط المسرحية .

ثم هو ثالثا وأخيرا يقتفى أثر أبولينير (بدلا من أصحاب المذهب التعبيرى أو المذهب الرومانسى الجديد) من حيث اقتناعه بضرورة اشاعة المرح فى الأداء والخيال فى الشعر والبهرجة فى الديكور ، كما فعل فى اخراجه لمسرحية « أورفيه » التى روى فيها من جديد أسطورة أورفيوس . . خيالية غريبة ، مرحة ساخرة ، شاعرية مثيرة .

وهذا معناه أن عبقرية كوكتو عبقرية شعرية فى المقام الأول ، وسواء انصب اهتمامه على المسرح أو السينما ، فهو اهتمام شاعر يكتب للمسرح أو ينتج للسينما ، ذلك لأن جوهر الدراما واحد فى المسرح والسينما على السواء ، والمشكلات التى شغلت كوكتو فى هذا الميدان أو ذاك واحدة . وهى المشكلات التى يمكن تلخيصها فى المجهول الذى يحيط بنا ويحاصرنا من كل جانب ، القوى التى تسوقنا رغم ارادتنا ، لغز الحرية أو وهم حرية الاختيار .

وإذا كان بعض النقاد قد وصف مسرح كوكتو بأنه مسرح للتسلية والترفيه ، وأن براعته تتمثل في تلاعبه بالتراكيب اللغوية وادهاشن المتلقي واثارة انبهاره ، فما ذلك الا لأن مسرح كوكتو مسرح لا تقليدى يقلب ما تواضع الناس عليه رأسا على عقب . مسرح « هجومى » ان صبح هذا التعبير ، يثير الحيرة ويوقظ الوعى ويلهب الضمير .

فليس كوكتو رجلا من رجال الأدب ، بل هو انسان حى ، وفنان مبدع ، يحاول أن يضعنا بكل أعماله . . الشعرية والمسرحية والسينمائية . . وجها لوجه أمام أسمى مشكلات الروح الانسانية ، وهو فى كل ما يسميه يصفى نغمة من التجديد والشباب والنضارة .

المهم أنه بهذه الآراء التى تتلازج فيما بينها تلازجا وظيفيا عضويا على نحو يجعلها تؤلف نظرية درامية متكاملة ، كتب جان كوكتو دراماته الروائع تلك التى جعلها تسير فى الاتجاه التعصيرى ، وتلك التى اشتهر منها « أورنيوس » (أنتيجون) و (الآلة الجهنمية) ، و (روميو وجولييت) و (فرسان المائة المستديرة) .

وكما كان كوكتو هو كاتب هذه المسرحيات ، كان فى أغلبها هو مصمم الملابس ومعد الديكور وواضع الموسيقى ، وذلك ايمانا منه بأن صاحب العمل الفنى يجب أن يقوم بعمل كل شئ فيه دون أن يشرك أحدا سواه فإذا عجز عن القيام بكل هذه الأعمال مجتمعة أمكنه اسناد بعضها الى أقرب الناس اليه . وهى فى الحقيقة فكرة ديكراتية قديمة أخذها كوكتو عن الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكرات الذى ذهب الى أن هيكل المعرفة البشرية يكون أكمل لو أن بناءه كان شخصا واحدا ، تماما كما أن المدينة التى يضع تخطيطها مهندس واحد تكون أكثر اتساقا من تلك التى يشترك فى تخطيطها كثيرون .

وفى هذا يقول كوكتو : « والمسرحية ينبغي أن يكتبها ويعد ديكرورها ويصمم ملابسها ويضع موسيقاها ويلعبها ويقوم بالرقص فيها شخص واحد ، فان تعذر وجود هذا الشخص الرياضى المتكامل جاز أن يحل محله أقرب الناس اليه . . مجموعة متصادقة » .

وربما كانت أروع مسرحية توج بها كوكتو آراءه ، اذا نحن استثنينا دراما « دم شاعر » التى أخرجت على الشاشة ، هى الصيغة الجديدة التى صب فيها أسطورة « أوديب » تحت عنوان « الآلة الجهنمية » . وكذلك مسرحيته « أنتيجونى » . فهذه سلسلة من التصاوير المحددة التى رسمها كوكتو ببساطة بالغة ومهارة غير عادية ، وغمرها بفيض من أنوار الأساطير الزئبقية المتألثة تعتبر بحق من انتصارات المسرح التعصيرى الحديث .

غير أن هذه المسرحية « الآلة الجهنمية » لا تبدد جميع الشكوك التي تحيط بفكرة كوكتو عن الدراما ، فنقطة الضعف فيها هي ما يسميه اريك بنتلي « الولع بالجمال » وهو ما جاء على حساب مضمون العمل المسرحي ، فالشاعر لم يسع في المسرحية الى ايجاد حل لمشكلة سيكولوجية ، ولا هو فكر في تأكيد مبدأ أخلاقي أو مناقشة قضية فكرية ، كل ما كان يسعى اليه هو ايجاد حل لمشكلات ذات طابع مسرحي بحت . ومن هنا كانت (أنتيجون) من بين سائر درامات كوكتو أكثرها تكاملا وترابطا وأكثرها تعبيرا عن اتجاه الفنان ، فضلا عن أن هذه الدراما في ذاتها تعتبر أكثر من رائعة فهي لم تلهم كوكتو وحده وإنما ألهمت كثيرين غيره ، بينهم الكاتب العصري الشهير جان أنوى .

أما السبب الذاتي الذي دفع كوكتو الى اختيار (أنتيجون) دون غيرها فهو طبيعته النازعة أبدا الى الثورة على النظم الثابتة والقوانين الجامدة ، والهادفة الى تغليب قانون الروح الانساني على قانون العالم المادى ، فهذه الحرية الكاملة التي ترمز لها « أنتيجون » هي في الحقيقة اسقاط ذهني بالنسبة الى جان كوكتو . يقول الكاتب في هذا المعنى : « سمعت كثيرا من الناس يتساءلون لماذا اخترت أنتيجون وروميو دون سائر مسرحيات سوفوكليس وشكسبير ، أما الأسباب التي دفعتني الى اختيار أنتيجون فقد ذكرتها في رسالتي الى جاك ماريتان . أن أنتيجون هي بحق . . قديستى » .

ولكن هل يرجع ذلك الى أن الأسطورة بطبيعتها خصبة ومؤثرة ؟ أم يؤكد ذلك العود الأبدى الذي تحدث عنه نيتشه ؟

هذان السؤالان تثيرهما أنتيجونى : هل عالج المؤلفون المحدثون هذه الأساطير المأساوية من وجهة نظر تأخذ في الاعتبار القضايا الوديعية ؟ هل تمكننا المسرحيات الحديثة التي تتناول هذه الأساطير من فهم ذلك الخلاص البشرى الذي استهدفه سوفوكليس ؟ والسؤال الأكثر أهمية من هذا كله ، هو ما الذى ساعد على حياة الأسطورة . . طابعها الخالد أم بقاؤها على مر الزمان ؟

كتب كوكتو مسرحية (أنتيجون) في فصل واحد ، وكتبها جان أنوى من قبله في ثلاثة فصول . وبينما احتفظ أنوى بالعناصر الرئيسية فقط ، طبق كوكتو عمل سوفوكليس بحذافيره فكان أوفى للنص الاغريقى القديم أما ديكور المسرحية فهو (تجريدى) . المسرح خال الا من الممثلين حتى يمكن فصل المتفرج عن الاحساس بالزمن والتاريخ ، فالذى يعمل

حسابه ويوضع موضع الاعتبار هو العنصر الانساني العالمى الذى يعلو على
بعدى الزمان والمكان .

ومؤدى أحداث المسرحية أن أوديب الذى ذاق ألوان العذاب ومات
وخلف وراءه ولدين هما (اتيوكليس) و (بوليتيسيس) اللذين تقاتلا
فى مدينة طيبة حيث كان الأول يدافع عن المدينة فاعتبر بطلا ، وكان
الثانى يهاجم المدينة فاعتبر خائنا .

لهذا أمر « كريون » الذى انتقل اليه حكم طيبة أن يلقي جثمان
« اتيوكليس » كل طقوس الاحترام ، وأن تترك جثة « بوليتيسيس » فى
العراء تنهشها الغربان .

ولكن (أنتيجون) تتحدى هذا القرار وتصمم على أن تدفن أخيها
وتقدم لجثمانه طقوس الاحترام ، على العكس أختها (أسمينا) التى تأخذ
جانب الحذر خوفا على نفسها الى حد ما وعلى أختها الى حد كبير .

« (أنتيجون : أنتيجون :) ان أبانا المسكين قد مات فى الوحل -
مات بعد أن فقأ عينيه ليكفر عن ذنوبه . وأما ، أمنا التى كانت أمه ،
قتلت نفسها حزنا وعارا ، وأخوانا تقاتلا حتى قتلا ، فتصورى مدى المصير
المشئوم الذى ينتظرنا نحن الاثنين لو أننا تحدينا الحكم . نحن نساء
يا أنتيجون ، نساء غشيمات فى التغلب على الرجال » .

ولكن أنتيجون ترد عليها ردا فيه قوة الارادة وقوة الشخصية :
« افعل ما يحلو لك . . أما أنا فسأقوم بدفنه . . وسيحلو لى بعد ذلك
أن الاقى الموت . بعد هذه الجريمة المقدسة سيرقد صديقان أثيران جنبا
الى جنب . ان الوقت الذى ينبغى على أن أرضى فيه الموتى يا أسمينا أعظم
من الوقت الذى ينبغى على أن أرضى فيه الأحياء » .

وعندما يسمع كريون نبأ دفنها لأخيها يثور غاضبا ويأمر بدفنها
حية . . ويأتى ابنه هيمون خطيب أنتيجون ليدافع عنها فيدور بينه وبين
أبيه نقاش حاد ، فالأب يرى أنه لابد له من المحافظة على القانون والنظام ،
والابن يرى أن فردا واحدا مهما أوتى من الحكمة لا يستطيع أن يجزم دائما
انه على صواب ، وهنا يصيح « كريون » (الدولة هى الملك) فيرد عليه
هيمون (هذا اذا كانت الدولة ضحراء) .

ورغم كل شيء تساق أنتيجون الى مصيرها الأليم فتسجن فى صخرة ،
وعندما يتراجع الملك فى قراره يكون الألوان قد فات اذ يخبره الرسول
بان أنتيجون شنقت نفسها ، وأن هيمون تخلص من آلامه بالانتحار ، وأن

زوجته الملكة ايريديس ماتت حزنا على ابنها ، فلا يملك كريون الا أن يخور وينهار . . حكم على أنتيجون بالموت فحكمت عليه الآلهة بالعذاب .

وهكذا نرى أن أنتيجون التي صورها كوكتو تختلف عن أنتيجون التي صورها سوفوكليس ، فهي هنا ليست الشخصية البشرية التي تصارع قوى الآلهة ، تلك التي تتدخل على نحو غامض فى مجرى الأحداث ، ولا هى كبش الغداء فى الشعائر الدينية القديمة ، تلك التي تكاد عالقة بالموت ، وانما هى انسانة عصرية تختار موقفها من الأحداث وعلى عاتقها وحدها تقع تبعية هذا الاختيار .

وهى انسانة تشقى وتعانى لا لان الآلهة حكمت عليها بالعذاب ولكن لانها سليلة أسرة لايوس وابنة أوديب ، فالشفاء فيها طبيعة وراثية كما يقول الكتاب الطبيعيون أمثال اميل زولا .

وهى انسانة قوية الشخصية حرة الارادة تتحدى قرار كريون فتتخذ موقفا يمثل الفرد فى صراعه مع الدولة ، ثم هى بعد هذا كله أقرب الى « السوبرمان » فى العصر الحديث كما لاحظ ذلك بحق الأديب الساخط كولن ويلسون ، فهى عندما تواجه الموت لا تشعر بضعف وتردد كما هو الحال بالنسبة الى الانسان العادى ، وانما تشعر بعلو وتعال كما يفعل الأبطال .

وتجلى الدلالة العصرية التي خلعتها كوكتو على مسرحية « أنتيجون » فى ثورة النفس البشرية على خطر القانون والنظام وعلى بشاعة الآلية والمادية ، فهذه جميعا بمثابة النكبات التي تحل بالانسان الحديث لا من قبل الآلهة بل من قبل الحضارة . . فى الحضارة الحديثة قدر الانسان ومصيره ، فيها يشعر بسطحية وجوده وفقاعية حياته ، وفيها يحس أنه لا يزيد فى كثير أو قليل عن ذرة فى كون أو قطرة فى محيط أو ترس فى آلة . ومن هنا كانت المسرحية فى صميمها ادانة للعصر الحديث كله ، وصرخة احتجاج على القانون والنظام ، وعلى العلم والآلة .

وهذا ما عبر عنه كوكتو تعبيرا عاريا وفاضحا فى مسرحيته التعصيرية « الآلة الجهنمية » حيث يعرض لنا الشاعر احدى الآلات الدقيقة الصنع التي ابتكرتها آلهة الجحيم لابادة الانسان بطريقة رياضية بحتة ، وذلك بأن تشحن هذه الآلة الى أن يمتلئ الزنبرك تماما ثم تدار آلة التعذيب فى ببطء شديد طيلة حياة الانسان ، وفى مطلع المسرحية نسمع « صوتا » يعيد على مسامعنا أسطورة أوديب وينتهى بهذه الكلمات : « ألقى بالك أيها المتفرج . . يا من تقصد الحل البطيء على مدى حياة انسانية كاملة .

ممتطيا صهوة احدى الآلات الدقيقة التى صنعتها الآلة الجهنمية بقصد
إبادة البشر الفانين وبطريقة رياضية بحتة ، •

وهكذا على حافة عالمين : عالم الاغريق القديم وعالم العصر الحديث
عاش جان كوكتو ومات جان كوكتو ، عاش يبحث عن الحق فى الحياة ،
وعن الخير فى الحياة ، وعن الجمال فى الحياة ومات دون أن يدري أن
كانت الحياة نفسها حقا أم خيرا أم جمالا ، هى أضغاث أحلام •

المسرح التجريدى عند فريدرىش دورينمات

انسان العصر الحديث أصبح مكلودا
متعبا لا تستفزه قيم ولا تهزه مواقف
ولا يرغب حتى فى أن يكون بطلا ، انه
يعيش لأنه يعيش فقط ، أو لأنه لم
يمت بعد •

- لوحظ غالبا في البحث العلمي أن التشدد في اتباع المنطق والتدقيق في مراعاة القواعد قد أديا أحيانا إلى عقم الفكر ونضوب القريحة ، وقد قال الفيلسوف الفرنسي بليز بسكال : « إن علم الأخلاق الصحيح يسخر من علم الأخلاق ، والعنقرية تبعث بقواعد الفن ، والجليل يعارض الجميل ويسمو فوق التنسيق » .

وعندي أن هدم العبارة للفيلسوف الفرنسي إندريه لالاند لا تكاد تنطبق على واحد من الأدباء قدام انطباقها على الأديب السويسري فريدريش دورينمات ، وأن واحدا من الأدباء لم يتم بمثل الدور الريادي الذي قام به هذا الأديب في بعث أدب بلاده بعنا جديدا ، وفي تحديد ملامح الشخصية السويسرية تحديدا واضحا ، وفي العبور بأداب لغته من المياه الإقليمية إلى العالم كله . . . ليصل الحياة بأسباب جديدة ويضفي عليها دينا وشعرا ، فالإيمان بالإنسان الجديد في عالم جديد هو سمة العصر ، وهو الطابع الغالب على مسرح اللغة الألمانية المعاصرة .

ولكى ندرك خطورة الدور الريادي الذي قام به هذا الأديب ، لابد لنا قبل أن نضعه في تيار عصره لنرى كيف كان يصبح هذا التيار سباحة متواصلة ومسافات طويلة ، لكي ينتشل بلاده من هزيمتها في الحرب العالمية الثانية ، ولكي يرأب الصدع الذي أصاب الدولة وأصاب الروح معا على حد تعبير المؤرخ البريطاني الكبير إيرنولد توينبي ، ولكي يحافظ على الجوهر الأصيل للذات الألمانية ضد كل ما هو وارد ودخيل ، وأخيرا لكي تثبت للحياة الروحية استقلالها وخلوصها ومشروعيتها ويجعل من هذا الإثبات أساسا لتصور العالم كله . وبذلك يستطيع أن يحقق حلمه الوردى الجميل في بعث أدب الإنسان الألماني الجديد ، أو بالأحرى أدب المواطن العالمي الجديد .

يقول الناقد الكبير آرثر كويسلر انه : « لا القديس ولا الثائر يستطيع تخليصنا مما نحن فيه ، لان الانقاذ الوحيد لا يكون الا فى اندماج هذين الكائنين » . فاذا كان ما يعنيه كويسلر بقوله هذا انه لا غنى للناس عن البصيرتين الداخلية والخارجية ، فان أحدا لا يسعه الا أن يقره على هذا الرأى ، ولا يسعه أيضا الا أن يقول بأنه منذ أيام برتولد بريخت الى الوقت الحاضر لم تنجب ألمانيا من هو بمثابة المقابل الطبيعى لصاحب المسرح الملحمى الا هذا الأديب . . فريدريش دورينمات .

فكلاهما يبدأ من الانسان وكلاهما يحاول أن ينتهى الى الانسان ، وجه الاتفاق بينهما أنهما يحاولان الاهتداء الى تركيب يندمج فيه الفرد والمجتمع ، ووجه الاختلاف بينهما أنهما يعالجان الأمر من ناحيتين متعارضتين . فبريخت يصل الى الفرد عن طريق الجماعة ، ودورينمات يصل الى الجماعة عن طريق الفرد . بريخت ينزل من الكل الى الجزء المكون له ، ودورينمات يرتفع من الجزء الى الكل الذى هو نتاج هذه الأجزاء . ومن هنا كان المسرح الملحمى عند الأول هو مسرح البصر الخارجى ، بينما كان المسرح التجريدى عند الآخر هو مسرح البصيرة الداخلية .

فهما اذن ثائران متعارضتان ، ثورة بريخت ماركسية النزعة لانها متفجرة من الخارج ، من أعماق الجماعة ، أما ثورة دورينمات فهي ترى أيجوز لنا القول بانها من نوع ثورة نيتشه ، أم تراها من نوع ثورة الوجوديين ، أم هي من نوع ثورة المسيح ؟

المهم أنها ثورة منبثقة من الداخل ، من داخل النفس الانسانية ، فاذا كانت ثورة بريخت الخارجية قد أنزلت السكينة على قلب « المرأة الطبية » ، فان ثورة دورينمات الداخلية قد أدت الى تحرير نفس « السيدة العجوز » ، واذا كان جحيم بريخت أو مدينة ستروان جحيم اجتماعى وان اتخذ من حياة الافراد مقياسا له ، فان جحيم دورينمات أو زيارة قرية جولين جحيم شخصى وان لم يغفل أمن تعريض المجتمع ، واذا كان تدليل بريخت قد انبعث من المذهب الاشتراكى وبخذه وان غدا أكثر درامية وأرق شاعرية من ذلك اللون الذى يسمى « أدب الطبقة العاملة » ، فان تدليل دورينمات قد انبعث من نظرية لا طبيعية تخيلها هو بعين الفكر وان انتشر مغزاها حتى شمل حياة الروح الدفين ... حياة الانسان .

لم تكن ثورة بريخت الملحمية ثورة على المسرح الدرامى الذى وضع أرسلطو أسسه وقواعده ، بمقدار ما كانت ثورة على الدراما الموسيقية التى أقام فاحر طنوسها وشعائرها ، ذلك أن بريخت فى رفضه التصور الاغريقى للعالم انما كان يرفض فى الحقيقة التصور الفاجنرى لذلك العالم

الذى استوحاه فاجنر من التراجيديا الاغريقية وحاول أن يحققه فى دراماته الموسيقية .

فقد كان فاجنر يستهدف جعل الدراما الموسيقية مشتملة على كافة الفنون ، فالفكر والموسيقا والشعر والنغم تلتقى جميعا فى وحدة حية أو حياة واحدة على نحو ما كانت التراجيديا اليونانية فى عهد الاولمب ، وعلى نحو ما أراد لها أن تكون فى بايروت ٠٠٠ حيث شيد مدينة موسيقية قصد بها جعل المسرح نوعا من المعبد الصوفى يستمد منه الألمان الوحي والالهام . ولهذا عمد الى اشاعة جو السحر والقداسة لايهام الشعب بأنه فى رحاب معبد حقيقى ، ولكنه معبد من نوع جديد ، معبد تذبج فيه المقدسات وتنحرف فيه القيم التقليدية ، ولكن تقدس فيه الحياة ، ويمجد الانسان ، وتستبدل بالحضارة الديونيزية حضارة العصر الحديث .

وكان هذا هو السبب فى ثورة الاشتراكي الثائر بريخت على الفنان الطوباوى الحالم فاجنر ، تلك الثورة التى أعلنها بريخت فى قوله : « لا أحب أن أرى المسرحيات تستجدى عطف الجمهور بل ان لها من قوة الاقناع مثل ما لمحاكم القضاء . فالهدف الرئيسى هو تعليم المشاهد كيف يكون رأيه تمهيدا لاصدار حكمه » .

ومن هنا جاءت « اوبرا القروش الثلاثة » التى وضعها بريخت ثورة مباشرة على أوبرات فاجنر أو بالأصح دراماته الموسيقية ، فالموسيقا وسيلة للتبليغ وليست وسيلة لانعاش الروح ، ومهمتها ترجمة النص لا الارتفاع بالنص ، وهى تلتزم موقفا دون أن تصور حدثا ، وتوضح ماهية السلوك دون أن تعبر عن حالات الروح :

هى طبيعة المذهب ، وأنها فى الوقت نفسه تبتعد عن معظم أساليب الدراما ونماذجها المعروفة ابتعادا يمكننا أن نقول عنه انه ابتعاد جذرى ، فاذا كان فاجنر هو عماد المذهب اللاطيعى كما رأينا ، فان دورينمات بحق هو السلالة الفاجنرية الأصلية ، أو هو الاحياء الحقيقى لهذا المذهب وبعثه فى ثوب عصرى جديد .

كما استوحى فاجنر عالم الاغريق القدامى ، استوحى دورينمات ذلك العالم ، عالم التناسق والتكامل حيث الكل مؤلف من مجموع أجزائه ، والجزء له مكانه الطبيعى الذى خصص له . أو على حد تعبير أرسطو وهو العارض الأمين للثقافة اليونانية : « ان طبيعة الشيء هى غايته ، أى هى ذلك الذى من أجله وجد الشيء » . وعلى ذلك تكون كلمة « طبيعة » غائية فى معناها وفحواها ، فالكون وكل ما فيه يتطور تجاه شيء ، وهو فى

نظوره يترقى الى درجة أعلى حتى نصل الى الله الذي هو صورة خالصة ووجود عقلي بحت ، أو هو المحرك الذي لا يتحرك ، واذن فيستحيل أن يطرأ عليه تغيير .

هذه النظرة التكاملية الى الكون على أساس أنه كل شيء له مكانه الخاص وأن الأشياء جميعاً ينظمها كل متكامل ، هي التي مكنت الاغريق من صياغة نظريتهم عن الفن ، ودوداها أنه ليس هناك فنون منفصلة كل على جدة ، بل هناك عمل فنى متكامل يضم الفنون جميعاً . من شعر وموسيقى ، ورقص وغناء بل ومن طقوس وشعائر ، ذلك لأن الديانة عندهم كانت نوعاً من الفن بل الحياة نفسها كانت عملاً فنياً متكاملًا . وهي أيضاً النظرة التي مكنتهم من أن يجعلوا لكل شيء أهميته طالما أن كل شيء له مكانه المحدد ، فما لا أهمية له لا مكان له ، ومن هنا كان الكون كله كائناً عضوياً أو كان شيئاً أقرب الى الجسم الحى .

ولقد سأله سائل : ما هو المسرح ؟

فكانت اجابته : ماذا أقول لك . . . خذ مثلاً شخصين يتناولان قدين من القهوة ، ما فى هذا شيء . . . لكن ذلك قد يصير موقفاً مسرحياً لو أنك عرفت أن فى قديهما شيء . . .

وبكيف تقول ذلك للمباهدين ؟

المشكلة فى المسرح ليست مشكلة القول فحسب ، بل هي مشكلة الرؤيا أيضاً ، عندما اردت أن تصور مدينة صغيرة خربة فى مسرحيتى « زيارة السيدة العجوز » وضعت على المسرح محطة لا تقف عندها القطارات وأظهرت مدى تمنى السيدة العجوز حتى تنقل فى كرسي يحمله قطاع طرق من أصحاب الملايين .

وماذا عن مسرحك ؟

انه بالذات مسرح الأمل اللا معقول ، الأمل الذى لا مبرر له ، الأمل الذى لا يقهر .

لقد تعلمنا أن فى نسيج الحقيقة نقوباً تغر فاهها ، ومع ذلك فأننا أمل ، وأن لم يكن ثمة أمل .

هذه الصورة عن العالم هي التي اسنوحاها دورينمات وقارن بينها وبين عالمنا الحاضر ، فأنتهى الى أننا نعيش فى عالم فقد رشده فتصدعت روحه وشلت إرادته ، أو كما قال أحد أشخاص مسرحية « الزيارة » : « لقد توقفت القوانين الطبيعية عن العمل » .

فعند دورينمات أننا نعيش في عالم غريب ، ونحن نحاول أن نقيم صداقة معه ، نحاول أن نعتد قرابة بيننا وبينه ، ولكنه مع ذلك يظل غريبا ، ولأنه غريب فهو مخيف ، فالإنسان يخاف ما يجهله ، ويخاف أكثر مما هو أقوى منه ، ولكننا نملك شيئا لا يملكه هذا العالم فنحن قادرون على التنظيم ، فإذا كان العالم من حولنا فوضى ، فالعقل الانساني هو الذى ينظمه ويرتبه ويقسره ويضخ له القواعد والقوانين .

ومهمة الفنان أن ينظم فوضى العالم ، وأن يجعل لهذا الشيء الذى بلا قوام شكلا واطارا ، وقالبا وصياغة .

ولقد عكس دورينمات صورة هذا العالم على بلدة جولين حيث جاء على السنة الأهالي : « لقد حل بنا الدمار ، انهارت مصانع فاجنر ، وأفلس بوكمان ، وانهار ميدان الكوخ المشمس . وها نحن نعيش على اعانة البطالة ، وعلى تكية الحساء . وهل هذه عيشة ؟ . عيشة وضيفة ، عيشة متدهورة البلدة كلها » .

تلك هى الحال التى انتهت اليها قرية جولين ، وكانت فيما مضى مسترحا للروج ومهبطا للوحى : « جوته أمضى هنا احدى الليالى ، فى فندق الرسول الذهبى . وبرامس ألف فيها احدى رباعياته . وهنا اخترع برتولد شفارتس ، اخترع ملح البارود » .

وهكذا حالت هذه الصورة عن عالمنا الحاضر ، حالت بين دورينمات وبين محاولة تجسيمه فى عمل فنى متكامل على نحو ما كان يفعل الاغريق . وفى هذا يقول الكاتب الدرامى : « أننا نعيش فى اللا مكان يحيط بنا ما لا جوهر له ولا معنى . هناك الدولة والدين والفن ولكنها غير مرتبطة معا بصلة ، بل هى أشياء مجردة طغى عليها التكنيك وغطت عليها صورة ما لا جوهر له » . لهذا كان علينا فى رأى دورينمات أن « نخلق مكانا » نخلقه بالعقل ، حتى تعود الكلمة فتعبر عن الكل وقد اندمج وأصبح شيئا واحدا متحدا .

ولكن ما الذى يجعلك ويجعلنى على قيد الحياة ؟

انها القنبلة الذرية ، فنحن نخاف من القنبلة الذرية ، تسلحت أمريكا وتسلحت روسيا وأحسسنا نحن بالأمن والأمان لان أحدا من المعسكرين لن يشعلها حربا ذرية .

فلان هناك قنابل ذرية ، أصبحت حياتنا ممكنة ، فالذى نخاف منه أصبح هو سبب حياتنا ، أننا نحتفى من الشمس العادية فى ظل القنابل الذرية .

على اننا اذ نعيش فى عالم هذا هو شأنه وتلك هى صورته ، عالم
لا مكانى الامكنة فيه انعدمت لان الأشياء فيه قد تساوت أو بالأحرى انحلت
الى الطاقة حتى لم يعد لها وجود . أقول أو يقول دورينمات ان مثل هذا
العالم لا موضع فيه لبطولة ولا مكان فيه لأبطال ، فلا بطولة ولا أبطال
الا حيث يكون هناك صراع ، ولا يكون هناك صراع الا اذا اصطدمت الحرية
بالعائق فتحولت الى قيمة . . سواء تمثل هذا العائق فى القوى الالهية
أو قوى الطبيعة أو قوى المجتمع . وحينئذ لا يكفى الانسان أن يشعر
بالحرية لكى يكون حرا ، بل ينبغى عليه أن يتحرر بالفعل ، أو أن يفعل
بحرية .

وأين هذا كله من عالمنا الحاضر الذى يجثو على ركبتيه أمام صنم
سخيف بشع اسمه القنبلة الذرية ، وأين البطولة والأبطال فى عصرنا
هذا ولم « يعد يخيف الناس اله ولا عدالة ولا قدر . . وانما يخيف الناس
حوادث المواصلات وتكسر الجسور نتيجة خطأ فى بناء مصنع للقنابل
الذرية » .

ان العالم كله يعيش فى جوف ماردر جبار اسمه القنبلة الذرية ،
انها باردة كالقبر ، مخيفة كالبحيم ومع ذلك يحرص العالم كله على اقتنائها ،
انه يعلم أن فيها فناءه ولكنه يعلم أيضا انه لا بد منها لبقائه . فمصدر
الخوف أصبح هو نفسه مصدر الاطمئنان ، اليأس أصبح هو ينبوع الأمل ،
والموت أصبح هو خير تأمين على الحياة . وأنا وأنت والآخرون لم يعد
يربط بيننا شيء ، حتى العالم تخطى عنا ولم تعد له علاقة بنا ، نحن الذين
نتعلق بأحبال مفقولة من الخوف .

فالعالم الذى حولنا لا علاقة له بنا ، ولكن نحن الذين لنا علاقة به ،
نحن مرتبطون بهذا العالم ، ولكنه ليس مرتبطا بنا ، تماما كما أن الكرة
الأرضية معلقة من الشمس ، والشمس ليست معلقة بالكرة الأرضية .

وهكذا انتفى وجود الأبطال فى مسرح دورينمات وحل محلهم
الأشخاص العاديون ، بل الأشخاص دون العاديين ، حل محلهم البشر ،
ففى مسرحية « رومولوس الأكبر » يبدو لنا القيصر الرومانى العظيم انسانا
بسيطا متساهلا يهتم بتربية الدجاج أكثر مما يهتم بتنظيم شئون الدولة ،
ولا يموت ميتة الأبطال بل ينتهى أمره بأحاليته على المعاش .

وفى « زواج السيد مسيسيبى » يظهر البطل رخيصا تافها ، صحيح
انه يقتل عددا هائلا من الناس ولكنه لا يقتلهم على طريقة الأبطال كما فى
الدرامات القديمة بل على طريقة النائب العام الذى يصدر أحكاما

بالاعدام .. وهو نفسه أحق الناس بهذا الحكم ، يدس السم لزوجته ليتزوج من امرأة دس السم لزوجها ويعد هذا كله يدعى انه يحاول اصلاح العالم .

و « زيارة السيدة العجوز » ليست الا تصويرا لانتكاس الحضارة الأوروبية وهو ما رُمن له دورينمات بعودة عقوبة الاعدام ، فبطلة هذه المسرحية كما قال عنها الكاتب لا تمثل العدل ولا تمثل مشروع مارشال ولا تمثل الرؤيا الپوحيية ، وإنما هي تمثل نفسها ، أغنى امرأة فى العالم تستطيع أن تتحكم فى كل شىء ، فى العدالة وفى الأخلاق وفى الماضى الذى بعثته الى الحياة ، ولكن تجكمها لا يصدر عن قيمة انسانية ولا عن أخلاق اجتماعية ولا عن معجزة لاهوتية بل عن المال فقط . وعندما تتمكن السيدة العجوز من محاكمة الرجل الذى خدعها وغرر بها تسأله فى استخفاف « هل أنت خائف ؟ » .. فيجيبها فى خوف حقيقى : « اننى بشر » .

وبانتفاء الأبطال تنتفى البطولة وتحل محلها اللابطولة أو اللامسئولية، ففى جميع مسرحيات دورينمات نجد أنفسنا بأزاء حالات كثيرة من عدم المبالاة وقلة الاكثراث ، فانسان العصر الحديث أصبح مكدودا متعبا لا تستفزه قيم ولا تهزه مواقف ولا يرغب حتى فى أن يكون بطلا انه يعيش لانه يعيش فقط أو لانه لم يموت بعد ، يقول « رومولوس الأكبر » لأحد ولاته عندما جاء يذكره بمجده روما القديم وواجهه نحو هذا المجد : « اذهب ونم أيها الوالى لقد أصبحت البطولة فى عصرنا الحالى شيئا زائفا مصطنعا » .

ومن هنا رأى دورينمات أن الكوميديا هي أنسب الأشكال الدرامية لتصوير هذا العالم وأكثرها تعبيرا عن روح العصر ، فالكوميديا تعمق اجساسنا بالتناقض ، وتجعلنا ننفجر بالضحك ، ومن انفجارات الضحك هذه تنبأى لنا الأزمة فى صورة جديدة ، بصورة قابلة للحل ، لان العقدة الكامنة فى طيات العالم أصبحت الآن طافية على السطح . وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « ان الكوميديا هي النوع الوحيد الذى يتفق معنا ، لقد انساق عالمنا الى المهزلة انسياقه الى القنبلة الذرية » .

وهكذا وجد دورينمات أن معطيات العصر الحديث أصبحت شيئا يدعو الى التهكم والسخرية .. هوس فى العلم ، حماقة فى السيادة ، موضى فى المعايير الأخلاقية ، شيك فى قيم الدين ، وكلها مادة هائلة للدراما الكوميديية والمسرح السباخر ، وكلها مما ظهر بشكل صارخ فى مسرحياته الهامة .. فمسرحية « مكتوب » فيها سخرية لاذعة من رجال الدين ، ومن الدين نفسه باعتباره وسيلة لاصلاح العالم . ومسرحية « رومولوس

الأكبر» فيها تهكم ساخر برجال السياسة ، ومؤامراتهم للوصول الى الحكم ، وافلاسهم فى تحقيق التوازن بين المواطن والانسان أو بين الاخلاص للدولة والاخلاص للانسانية . وفى « زواج السيد مسيسيبى » تشهير رائع بدعاة الأخلاق ، أولئك الذين يحاولون تطهير ضمائر الناس مما علق بها من أقدار وهم أنفسهم أحوج الناس الى هذا التطهير .

وفى مسرحية « علماء الطبيعة » استخفاف مرمى بالعلماء الذين يظنون أنهم مفرغون من كل انتماء قومى أو وطنى ، وأن واجبهم كعلماء أن يعملوا فقط ، أما استغلال نظرياتهم بهذا من شأن الدولة ، فإذا أساءت استخدام هذه النظريات كان من الواجب على رجال الدين والأخلاق أن يحاسبوا الدولة .

وفى مسرحية « الملك فى بابل » تهكم زائع على أصحاب النظريات الاجتماعية ومحاولاتهم المخمورة فى اقامة مدينة فاضلة تخلق من الفقر والحاجة ومن كل فقير أو شحاذ . ولكن بطل المسرحية يؤثر « الشحاذة » على كل وعد نظرى أو مذهبى متحديا بذلك قوانين الدولة وأوامر الملك ، فالشحاذ أغنى بفقره من الملك الفقير بغناه .

أما « زيارة السيدة العجوز » فورقة الفنى الذى يقذف بها دورينمات فى وجه الحضارة الأوروبية ، وعريضة الاتهام التى يدين بها مبدأ الديمقراطية فى العصر الحديث ، ثم هى بعد هذا كله نواح على الحياة فى القرن العشرين ، الحياة التى أصبحت رخيصة رخص التراب ، وأصبحت من السهل شراؤها لا أقول بالمال ولكن .. بالموت .

ولا جدال فى أن هذه المسرحية تعتبر بحق رائعة دورينمات الكبرى ، فإذا كان فى مسرحية « مكتوب » قد أثبت أنه كاتب درامى ممتاز ، وأثبت فى مسرحيته « زواج السيد مسيسيبى » أنه أفضل كتاب المسرح الألمانى ، ففى مسرحية « زيارة السيدة العجوز » ثم الاعتراف بموهبته الخلاقة فى العالم كله حقا فقد أصبح للشعب الألمانى مسرحه النظيف الجاد الذى يتبع منهج أصحاب المذهب اللاتيبعى .. فهو مسرح العين التى تتغلغل الى داخل الضمير الانسانى مسرح الذات التى تفوص الى أعماق الحياة الباطنة .. حياة الداخل .

وعلى الرغم من وجود عناصر كلاسيكية فى « زيارة السيدة العجوز » وعلى الرغم من أوجه الشبه بين انتقام الكترا والتقام كلير تساخاناسيان ، الا أن التعديل الذى أدخله دورينمات على مسرحيته كان قطعاً تعديلاً عجبياً فى بابه ، تعديلاً يختلف كل الاختلاف عن التعديلات المعتادة ، فمسرحية

« زيارة السيدة العجوز » ليست مجرد ترديد للنغمة الكلاسيكية القديمة بعد أن عولجت معالجة فنية حديثة ك مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر أو « اغتصاب لوكريس » لأندريه أبى ، ولا هي ترديد للنغمة فى قالب عصرى جديد وبينتة سيكولوجية جديدة ك مسرحية « الحداد يليق بانكترا » ليوجين أونيل ، ولا هي اخلال للفكرة فى قالب سيرىالى كما فى مسرحية « أورفيه » لجان كوكنو . . . انها عمل جديد كل الجودة .

فى ثلاثة فصول تقع مسرحية « زيارة السيدة العجوز » فى الفصل الأول نشهد أهالى بلدة جولين وعلى رأسهم العمدة والقسيس ، ثم المدرس والشرطي ، وأخيرا المواطن (ال) وزوجته وابنته وابنه لقد جاءوا جميعا الى ميدان المحطة فى حفاوة بالغة ليستقبلوا السيدة النرية الطائفة فى السن « كلير تساخاناسيان » ابنة البلدة التى ارتحلت عنها منذ عشرات السنين . فقيرة ضائعة طريفة متبوذة يسخر منها الجميع ولا يعطف عليها أحد . حتى البقال (ال) الذى غرر بها فى صباها ووعدها بالزواج فلما أولدها ابنة غير شرعية تنكر لها وتخلي عنها حتى اضطرت الى الرحيل . . . الى هجرة البلدة .

وفى بلاد أخرى فى تريسيتا بالذات حيث تكثر بيوت الدعارة ، استطاعت كلير بفضل جمالها الصارخ وذكائها الحاد أن تتزوج من عدة أزواج فتبوا بها الواحد بعد الآخر ، وتخلصت منهم أيضا الواحد بعد الآخر حتى انتهت الى الزوج رقم (٧) ومعها ثروة هائلة لا تعد بالملايين بل بالمليارات . . . انها لم تعد الآن كلارا فيشر فتاة بلدة جولين . . بل كلير تساخاناسيان أغنى امرأة فى العالم . .

واليوم تعود الى مسقط رأسها ، الى ذكرى ماضيها ، الى بلدة جولين التى أصابها من الفقر ما أصاب كلير من الثراء ، ويهرع الأهالى جميعا لاستقبالها ، فهم أملهم الوحيد فى انقاذهم من مخالب الجوع ، واننشالهم من هاوية الخراب وتعددهم كلير بأن تقدم لهم العون والمال ، تعدهم بأن تتبرع للبلدة بمليار . . ولكنها تشترط أن يقتلوا (ال) فى مقابل هذا المليار . انها تريد أن تثار لنفسها من الرجل الذى خدعها وغرر بها ، تريد أن تشتري العدل ولو بمليار . وفى أول الأمر يرفض أهل البلدة هذا العرض المهين ، يرفضونه لانهم فى أوروبا « وفى أوروبا خير لهم أن يظلوا فقراء من أن يخضبوا أيديهم بالدماء » وترد عليهم كلير تساخاناسيان بأنها تستطيع الانتظار ، وعلى انتظارها يسدل ستار الفصل الأول .

وفى الفصل الثانى ينشب الصراع فى نفوس أهل البلدة ، الصراع

بين رواسب المدنية الأوروبية وبين أنين الفقر وعواء الجوع ، الصراع بين الشرف والرغب ، بين الفكرة والمادة ، بين الانسان وما هو غير انساني .
ويصل الصراع الى ذروته عندما يتصرف أهالى البلدة لا شعوريا تصرف من ينتظر ثروة هائلة . . يأكلون ويشربون ، يلبسون وينعمون ، يحققون ما يخطر ببالهم وما لا يخطر لهم على بال . كل هذا بلا حساب أو بالأصح على الحساب ، فهم جميعا ينتظرون المليار ، ويشعر « ال » بخطر اللعبة وبأن موته أصبح نتيجة محتومة فيقرر الرحيل تماما كما زحلت كثير في صباها . وعند المحطة فى انتظار القطار يلتف حوله أهالى البلدة ويحولون بينه وبين الرحيل ، فينهار ويقع فريسة للخوف والضياح ماضيه يطارده وحاضره يحول بينه وبين الفرار ، اذن فلا أمل أمامه الا فى القضاء .
وفى انتظار المحاكمة يسدل الستار على الفصل الثانى .

والفصل الثالث تتم فيه المحاكمة حيث يضع « ال » مصيره فى أيدي أهالى البلدة ، الأهالى الذين جاءوا ليسندوا ما عليهم من ديون ، والبلدة التى أصبحت الآن ملكا لكثير تساخاناسيان . وتحضر كثير المحاكمة فى ثوب العرس الأبيض ، فالليلة ليلة زفافها الى زوجها الحقيقي وان يكن غير الشرعى ، ليلة زفافها الى « ال » أو بالأحرى الى نجسته الهامدة . . ويفتتح العمدة الجلسة ويعرض القضية على مجلس البلدة بطريقة ملفقة ، حتى يحملهم جميعا على ادانة (ال) وإعدامه ، لقد ارتكب غلطة يجب أن يدفع ثمنها ، و ثمنها الوحيد هو الموت له والحياة لكل هذه المدينة .
ويموت « ال » وتأمّر « كثير تساخاناسيان » أن يحملوه الى النعش الذى أحضرته معها ، وأن يحزموا حقائبها استعدادا للرحيل ، لقد أعدم (ال) وتحول أهالى البلدة جميعا الى جلادين . . وبذلك تم للسيدة العجوز كل ما أرادت وانتهت الزيارة .

هذا هو مسرح دورينمات الذى يتخذ موضوعه من أزمة عالمنا الحاضر ، عالم العلم الحديث الذى ضاع فيه المكان وضاع فيه الزمان بل وضاعت فيه المادة ، لانه اذا كانت الأمكنة قد تلاشت فى الاثير ، والأزمنة ضاعت فى الفراغ ، والمادة انحلت الى الطاقة أو الى القوة .

ومع ذلك فان هناك أمل ، بل يجب أن يكون هناك أمل ، واذا كان هناك أمل ، ولو ضئيلا ، يجب أن نجعله كبيرا ، أو أن نتيح الفرصة لكى يكسر هذا الأمل .

وما دام الأمل ضروريا ، فإن العمل أيضا يصبح ضروريا ، والعمل
يجب أن يكون للإنسانية والسلام ، ولا استمرار الحياة ، ويعنى ذلك أننا
لا بد وأن نضع الأمل ، وأن نتجه على أوسع نطاق وأن نوزعه بالعدالة
على الجميع .

فلا خلاص لنا فى رأى دورينمات الا بشئ واحد : « أن ترد القوة
الى الأقوى ، والأقوى هو الله » .

المسرح الحر عند ماكس فريش

تياران متناقضان قدر على المسرح أن
يمضى فيهما معا وفي وقت واحد ،
أحدهما هو تيار المسرح الملحمي الذي
أطلقه الكاتب الكبير برتولد بريخت ،
مؤكدًا أن الشكل الملحمي هو أنسب
الاشكال تعبيرًا عن الدراما المعاصرة ،
وهو أكثر الاطر ملاءمة لتصوير أزمة
انسان العصر ، فهو الأقدر على احتواء
الوجود البشري ، وهو الأجلر بحمل
لسموم المجتمع الانساني ، لأنه في النهاية
الصانع لنسيج الدراما على مقاس
صورة العالم •

بينما يعمد فريدريش ديركات الى
اظهار الشرح القائم في العلاقات
الاجتماعية ، والصدع الظاهر في
العلاقات الاجتماعية ، نجد فريدريش
ديركات يغوص في أعماق الوجود
الانساني باحثًا عن الجرثومة الكرابضة
في أعماق هذا الوجود ، تحاول أن تنقبه
من حين لآخر ، من أجل النفاذ الى باطن
العالم •

أما التيار الآخر فهو تيار المسرح العبثي ، الذي تبلور على أيدي كل من صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو ، وراثور آراموف وغيرهم ممن حاولوا تحطيم الصيغ المنطقية للدراما التقليدية ، سواء في مفهوم الشكل والمضمون واللغة ، أو في معنى الحدث والزمن والمكان ، انطلاقا من رؤية فلسفية خاصة للحوار الدائر بين الواقع والحياة ، وسعيا وراء اكتشاف أبعاد جديدة للدراما المعاصرة .

رد اعتبار الوجود البشري :

وبينما يمضي تيار المسرح الملحمي في خط مواز ولكنه متناقض مع تيار المسرح العبثي ، وفي الوقت الذي أشعلت فيه نيران الحرب العالمية سبائير المسرح الألماني ، ظل مسرح زيوريخ بالرغم من انعزال سويسرا عن معترك السياسة العالمية ، هل شعاع الأمل الأوحده لتجسيد الدراما الألمانية ، وإحضان الفكر الانساني الحر الذي يعمل على رد اعتبار الوجود البشري .

فوق خضبة هذا المسرح ، ترعزت أعمال الكاتبين السويسريين ماكس فريش ، وفريدريش ديرنيمات ، وقد جاء كل منهما من نبع ليصب في واد ، فاتفقهما تلاق بين رؤيتين ، واختلافهما تباعد بين رأيين ، ولكنهما بالتقاءهما في الرؤية وابتعادهما في الرأي ، حاولا بصدق حقيقي أن يزاوجا بين هذين التيارين في مركب جديد ، يأخذ منهما ويضيف اليهما ، غير منعزل عن ملحمة الواقع العبثي ، أو منسلخ عن عبث الواقع الملحمي .

فبينما يعتمد دورنيمات على المفارقات الاجتماعية الصارخة والتناقضات البشرية الحادة ، من أجل تركيب مواقف درامية لاذعة ومريرة ، نجد فريش يغلف مسرحه بغلالة شعرية حزينة ورقيقة ، فيها شجن انساني نبيل ، وبوح عاطفي راق ، وبينما يعتمد دورنيمات الى اظهار الشرخ القائم

في العلاقات الاجتماعية ، والصدع الظاهر في الكيان البشري ، نجد فريش يفحص في أعماق الوجود الانساني ، باحثا عن الجرثومة الراضية في أعماق هذا الوجود ، تحاول أن تثقبه من حين لآخر ، من أجل النفاذ الى سطح العالم .

السباحة ضد .. ومع التيار :

أجل .. لقد ظهر الكاتب المسرحي السويسري ماكس فريش حائرا بين كلا التيارين يحاول السباحة في أحدهما دون أن يطبق الابتعاد عن السباحة في التيار الآخر ، فلا هو قادر على السباحة في كلا التيارين ، ولا هو قادر على الاكتفاء بأحدهما دون الآخر ، لذلك كان التزاما لثليته أن يزأج بين كلا التيارين ، وأن ينشئ منهما تيارا واحدا جديدا ، يكون بمثابة المركب من النقيضين .

وكان هذا التيار الجديد هو ما سماه الناقد البراهي الشهير هارتن : يسكن بمسرح المستقبل الحر ، ذلك المسرح الذي يمزج العيشي بالمجسمي ، محاولا الكشف عن عبث الواقع في اطار ملحني ، وإبراز ملحمة الواقع بأسلوب عيني ، معتمدا على نقاط التلاقى بين محاولة من تولد من رغبة تفجير الطاقة الكامنة في ضمير الانسان ، ومحاولة صمويل بيكيت تمزيق القشرة الخارجية لمأساة الانسان .

ومن هنا كانت محاولة ماكس فريش البحث عن الفردوس البشري المفقود ، باعادة الكرامة الى ضمير الانسان ، والحنين الى قلبي العالم ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، حين أسند لك منتقري المسرح الأوروبي ، ولذا كتاب المسرح اما بالصمت أو بالفرار بالانتحار ، ولم يعد غير مسرح زيوريخ في سويسرا كوة للنور التي يلوح منها ضياء الأمل واشياعات المستقبل .

وربما كان هو المستقبل الضبابي القاتم ، والأمل الترابي الحزين ، ولكنه الشيء الأفضل من الأشياء ، لأنه محاولة التوافق مع العالم من جديد ، والزواج مع الحياة مرة أخرى .

وهذا ما عبر عنه ماكس فريش بقوله : « قد أعتبر أن مهمتي ككاتب مسرحي قد انتهت تماما لو أن احدي مسرحياتي توصلت الى طرح السؤال بحسب لا يقدر المفرجون على العيش الا اذا وجدوا الجواب ، جوابهم الخاص ، ذلك الجواب الذي لا يوجد له الا في الحياة ذاتها » .

مسرح الأمل اللا معقول :

وماذا عن مسرح ماكس فريش ؟ انه كما يقول زميله ومعاصره فريدريش دورنيمات : « مسرح الأمل اللا معقول ، الأمل الذى لا تغير له ، الأمل الذى لا يقهر » .

ويفسر ماكس فريش ذلك بقوله : « لقد علمنا ان فى نسيج الواقع ثقباً تفرغ أفواهاها ، كما علمنا أن برهان كل شئ غير ممكن ، ولذلك فانا أمل ، وان لم يكن ثمة أمل ، اننى أستقى دواعى أملى بالرغم من العقل ، من نعمة اللا معقول » .

وهذا هو مغزى الرواية التى كتبها ماكس فريش بعنوان « ليكون اسمى جانتبين » . وهى قصة رجل أراد أن يكون أكثر من شخص واحد ، وأن يعيش أكثر من حياة واحدة ، وأن يدخل فى أكثر من اطار اجتماعى ونفسى . وذلك لكى يكشف المجتمع أو ينكشف له المجتمع .

وهذه القصة وان أكدت أن الانسان أكثر من شخص واحد ، الا انه لا يعرف تماماً أى هؤلاء الأشخاص هو نفسه ، ويؤكد ماكس فريش أن الانسان لكى يعرف نفسه يجب أن يكون انساناً آخر ، صحيح أن المشكلة سوف يواجهها أى انسان عندما يقوم بهذه التجربة هى مشكلة كيف يعود الى نفسه أو كيف يرتد الى حقيقته ، ولكن ألسنا كما يقول جان بول سارتر نعيش مع الآخرين ، والحياة مع الآخرين تجعل الانسان « آخراً » بالنسبة الى نفسه . . . تجعله « واحداً » من الآخرين ، وهو عندما يكون آخراً بين الآخرين ، يختلف تماماً عن حقيقته ، ويبتعد كثيراً عن ماهيته ؟

ولكن احساس الانسان بأنه « مع » الآخرين ، لا يدل على أنه موجود معهم ، وإنما متجاوز معهم فى المكان فقط ، وهذا التجاوز مشروط ، لان الانسان لكى يعيش مع الآخرين ، عليه أن يلتزم قيود الآخرين ، تلك القيود الحرة التى لا تكاد ترى ، وعليه أيضاً أن يتشابه مع الآخرين وأن يندمج فيهم ، وفى هذا التشابه وذاك الاندماج تتشكل دراما الحياة البشرية ، أو مأساة الوجود البشرى ، دراما الصراع بين الوهم والحقيقة ، ومأساة التناقض بين الواقع والخيال .

هذه العلاقة المتوترة بين كلا الطرفين هى التى ينشأ عنها الصراع وهو ما يسميه ماكس فريش بجوهر الدراما ، أو بتعبيره هو المجال المسرحى .

نظرية المجال المسرحي :

يقول ماكس فريش ، ردا على سؤال من سألته ، ما المسرح ؟

« المسرح .. ماذا أقول لك .. لو اننى صورت اثنين يجلسان معا ويتناولان فنجانا من القهوة ، الى هنا ليس فى الأمر شيء .. أما اذا علمت أن فى فنجان أحدهما جرعة من السم ، هنا تولد الدراما ويوجد المسرح » .

وهذا معناه أن الفعل الخارج عن حدود المصادفة ، الفعل الجاد فى هذا المشهد هو الشيء الذى يستحق المشاهدة ، وهو الرمز الدال على الصورة ، وبدونه تصبح الصورة شيئا كما النافذة التى تفتح على مساحة أخرى ، والتى تدعونا الى الدخول وتسمح لنا بالمشاهدة ، وهكذا فنحن نجلس فى صالة المسرح ، ونشاهد الأشياء عارية ، نرى الحقائق بوضوح .

من داخل هذا المجال المسرحى خرج ماكس فريش برؤيته الخاصة عن الفن ، فعنده أن مهمة الفن ، ان كانت للفن مهمة على الإطلاق ، ومن ثم مهمة الدراما فى عصرنا الحاضر ، هى ايجاد شيء محسوس ، شيء له شكل ، وأفضل نوع لتحقيق هذا هو الكوميديا ، فالتراجيديا ، وهى أكثر الأنواع الفنية تحديدا ، تفترض عالما يتمتع بالشكل ، أما الكوميديا ، طالما لم تكن مجرد سخريه من مجتمع بعينه ، مثل الكوميديا المولييرية ، فهى تفترض أن العالم لا شكل له ، وانما هو بصدد التشكيل ، أو انه يعاد تشكيله من جديد .

ولكن هل يعنى هذا موت التراجيديا ؟

كلا بطبيعة الحال ، فالتراجيدي ما زال ممكنا ، رغم أن التراجيديا الخالصة لم تعد كذلك .. تراجيديا خالصة ، ولكننا نستطيع أن نحقق التراجيديا من خلال الكوميديا ، كالحظة مرعبة ، كهوة تفتح فجأة ، كقنبلة مسيلة للدموع ، وما تراجيديات شكسبير حقا سوى كوميديات ينشأ عنها التراجيدي .

وعند ماكس فريش كما عند فريد ريش دورينمات أن العالم أكبر بكثير من أى انسان ، ومن ثم فهو بالضرورة يهدده بصورة مستمرة واذا ما استطاع الانسان أن يقف خارج العالم ، لما أصبح لتهديد ذلك العالم أى وجود ، ولكن الانسان لا يملك الحق ولا المقدرة على أن يكون غريبا عن العالم ، فما زال فى الامكان تصوير الانسان على أنه مخلوق شجاع .

تكرار هي الحياة :

من فوق هذه الفلسفة الدرامية كتب ماكس فريش مسرحيته ، أمير الأراضى البور » عام ٥١ م وفيها نجد نوعا من المزج بين الحقيقة والحلم ، بين الواقع والخيال ، بين الذى مضى والذى سوف يجيىء .

فبطل هذه المسرحية رجل من رجال القضاء ، ولكن أحدا لا يعرف بالضبط ان كان الذى حدث له حلم أم حقيقة ، وان كان يحلم بتغيير العالم أم بتغيير نفسه ، وما اذا كان قد عاش من ألوف السنين أم أنه يعيش فى عالمنا الحاضر ؟

كذلك لا يعرف أحد بالضبط ان كانت الخادمة التى تعيش معه ، وتسهر على راحته هى حقا خادمة ، أم انها غير ذلك ، وان كان ما قد رآته هو حلم خادمة ثم التقى حلم الخادمة وحلم سيدها فى هذه المسرحية :

« هو : يجوز . . ويجوز لا . . بكل هذه الأشياء يربط الناس آمالهم . . السهرات والاجازات ، انهم يقضون حياتهم بحثا عن شيء بدلا من شيء آخر ، حتى الحياة بعد الموت ، انها بديل عن هذه الحياة أيضا ، فمن الممكن حرمان الناس المعذبين الذين يجلسون الى مكاتبهم من مثل هذه البدائل . . وحينئذ تصبح حياتهم أليمة ، وتتحول نفوسهم الى شيء مخيف ، من يدرى ؟ ربما كانت هذه الفعلة التى نسميها جريمة ليست الا اتهاما دراميا للحياة نفسها . . ضد تأجيل البحث عن شيء بديل » .

على أن هذا الضباب الكثيف الذى يجثم فوق صدر الحقيقة فنراها وهما ، ويجثم على عاتق الواقع فيتبدى لنا خيالا ، وهو ما عبر عنه ماكس فريش بقوله : « ليست الحياة الا وهما ، بدأت أعى ذلك وأدركه ، تكرار هي الحياة ، وعندما يخترق الانسان الجدران ، تحل اللعنة ، وتكون النهاية ، ولا تعود لأية « فأس » فائدة ، تكرار هي الحياة ، حتى يستيقظ الانسان على موته ، كما لو أن كل ذلك لم يحدث أبدا » .

أقول ان هذا الضباب الكثيف الذى بدد ضوء الحقيقة أمام عتمة الواقع ، هو الذى أدى الى ميلاد العبث فى عالم ماكس فريش ، ذلك أن الموت باعتباره الحقيقة الاليمة التى تجعل من الحياة ظاهرة عرضية أو عارضة ، هو جوهر العبث .

والفأس التى أشار اليها بطل هذه المسرحية ، ان هى الا رمزا لرفض النظم الآلية ، واللوائح الوضعية التى تلغى انسانية الانسان ، وتكشف

عن التناقض الكامل في طبيعة هذه القوانين التي وضعت أصلا للمحافظة على إنسانية الانسان .

العبث يهشى على قلبيته :

وفي مسرحية « مشعلو الحرائق » التي كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٨ م ، نراه يتحدث عن مدى سذاجة الانسان ، وفقدانه القدرة على الحب ، واقدامه على حرق كل ما صنعت يده بكل هدوء وبساطة ولا مبالاة .

فعندما ظهر هتلر في ألمانيا ، وجهز جيوشه للحرب ، واعدوا الجماهير بالخير الوفير ، لم يتشكك أحد في نواياه ، ولم يرفض أحد سماع كلماته ، الناس . . كل الناس . . صدقوا ما سمعوه ولم يصدقوا ما رأوه ، صدقوا أنه رجل سلام ولم يصدقوا أنه مجرم حرب .

والمسرحية تؤكد هذا المعنى وتجسده ، فهو تصور رجلا يخشى على بيته من الحرائق رغم أن كل البيوت المجاورة احترقت جميعا بطريقة واحدة ، ويتقدم من بينه أناس يؤكدون له انهم من مشعلو الحرائق ، ولكنه لا يصدقهم ، ويحاول أحدهم أن يؤكد له أنه حقا من هؤلاء الناس ، حتى يغادر بيته ، ولكنه أيضا لا يصدقه ، وتكون النتيجة أن يقدم مشعلو الحرائق على حرق بيته ، بنفس الطريقة التي أحرقوا بها بيوت الآخرين ، ورغم هذا كله ، لا يتصور الرجل الساذج ، السبب الحقيقي لاحتراق بيته ، ويقف متسائلا عن حقيقة هذا العبث .

تري . . متى يدرك هذا الرجل الطيب أن الحرب هي أكثر الأشكال هستيرية لفزع العالم وحماقة الانسان ؟

قيود . . ولكن من حرير :

ولكن اذا كان الوهم هو الذي أدى الى ظهور العبث ، فمن العبث ينشأ التمرد ، صحيح انه التمرد السلبي الذي يقف عند حدود الانفعال ، وليس التمرد الايجابي الذي يتجاوزه الى الفعل ، ولكن الفرار على أية حال أفضل بكثير من الانتحار ، فهو يبقى على الأزمة بالوجود دون أن يقضى عليها بالعدم .

ففي مسرحية « سور الصين العظيم » ١٩٤٦ م ، يكشف ماكس فريش عن حقيقة الأسوار المصطنعة باسم النظام الاجتماعي ، والوضع القانوني ، والمبدأ الأخلاقي . فهذه جميعا قيود من حرير ، قيود تكبل حرية الانسان ،

وتعوق حركته ، وتنهيه عن الفعل ، ليست كلها بطبيعة الحال ، ولكن ما كان منها ضد طبيعة الانسان .

وفى لحظة بعينها يدرك الانسان هذه الحقيقة ، ويراهم بعيون المثقفين ، ويحاول أن يتخذ منها موقفا ، يحاول أن يهدم السور ، ويقذف بحجارته فى وجه ما فى هذه النظم والأوضاع والمبادئ من زيف وخداع . ولكن الانسان العادى سرعان ما يكتشف أن المثقف لا يفعل شيئا ، يقول كثيرا . . نعم . . ولكنه لا يفعل شيئا ، وكأنما وقف دوره عند الفكر دون أن يتجاوزه الى الفعل .

وما هكذا ينبغي أن يكون دور المثقف ، المثقف وعى ووعاء يحتوى كافة هموم البشر ، مشاهدة لما يجرى فى العالم من حوله ، ومشاركة لتصحيح مسار العالم ، ولا يمكننا أن نعزل فى المثقف بين القراءة والحياة ، بين أنغام الموسيقى وصخب الشارع ، بين صمت الكتب وعواء البشر .

أجل كما قال أحد أشخاص المسرحية . . لا يمكن أن يقال هذا شعب ذو ثقافة عالية لمجرد امتلاكه سيمفونيات رائعة وأشعار مجيدة . فمن خبرات جيلنا الحاسمة ، اتضح لنا أنه فى امكان بعض البشر الذين يفهمون سيمفونيات باخ وموتسارت ، ويقرأون أشعار جيته وشكسبير ، أن يكونوا جزائرين فى ذات الوقت .

هذا هو « التراجيدى الشيزوفرينى » أو الانفصال الفكرى فى تكوين بعض المثقفين .

الفرجة . . والفكر :

غير أنه اذا كان لابد من الفرجة لكى يكون الفكر ، ولابد من الانفعال لكى يكون الفعل ، فأننا نرى « اندريا » فى مسرحية « اندورا » التى كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٩م ، غاضبا بطريقته الخاصة ، وغاضبا تمثلت قوته الغضبية فى محاولته نهطيم الأطر التقليدية الجاهزة والبالية التى أعدها له المجتمع ، وفرضها عليه فرضا دونما عقده اجتماعى .

ولكنه عندما أحس بالعجز عن تصحيح المسار ، وشعر بالفشل فى تغيب الوضع ، لم يترك نفسه فريسة لليأس ، ولكن للشعور باللاجدوى . والاحساس باللامعنى ، فما كان منه الا ان حمل نفسه على قدميه ، ووضع همومه على كنفه ، وارتحل الى ذلك المكان البعيد من العالم مدبرا عن كل شىء ، ومديرا ظهره الى كل شىء .

وياخذ فعل الهرب والفرار شكلا أكثر فعالية فى مسرحية « دون جوان » . أو عاشق الهندسة » التى كتبها ماكس فريش عام ١٩٥٢م ، اذ نرى دون جوان الرومانسى الحالم ، المشغول بذاته وملذاته عن كل ماحوله ومن حوله ، يحاول التمرد على وضعه فى نهاية المسرحية ، فيقفز أمام المدعين الى قاع الجحيم ، وهو يصيح :

« الحب وحده هو الذى يملك ان يهبنا نفوسنا » .

وعندما يسأل عن الحب . هل هو جميل ؟ وهل هو أيضا بلا سبب ؟ يأتيه الجواب :

« الحب يا صغيرى جميل . الحب كان منذ البدء . الحب وحده هو الذى لا يبحث عن السبب » .

العرب . فن وحضارة :

هذه استقطاعات ضوء على مسرح ماكس فريش ، ذلك الكاتب السويسرى العالمى ، الذى زار عالمنا العربى فى الأونة الأخيرة ، حاملا فى قلبه كل الحب لهذا العالم ، ذاكر فى عقله كل التقدير لحضارة هذا العالم .

وكم كان صادقا ومنصفا عندما قال على لسان بطله « دون جوان » فى مسرحية « عاشق الهندسة » عن حضارة العرب فى الأندلس :

« كم كانوا موهوبين أولئك العرب الذين شيدوا هذه الحدائق . كانت لديهم موهبة الاستمتاع بالحياة . كل هذه الأغنية . وهذه البساتين الرطبة المنعشة . مناظر جميلة فى كل مكان . والهدوء الذى يحتمه تصميم هذه الأماكن ليس هدوء موحشا يشعرك بجو القبور . بل هو هدوء يشعرك بغموض خيالى لهذا الأفق الأزرق الذى تراه من خلال تلك التكهيبات الرائعة . يا له من فن . يا لها من حضارة » .

المسرح الشعبي عند جارسيا لوركا

كان النار التي أشعلت الخطب ، والغاز
الذي أضاء المصباح ، كان مصارع
الثيران الذي يغرز سيفه في كبد الثور
معلنًا موت الحيوانية وكل ما ليس
بإنسان •

نبض العاطفة وخفق الوجدان ، عرامة الشهوة الحسية وآلام الحب
المزدري ، الحقيقة التي تلتبس بالوهم والواقع الذي يمتزج بالأحلام ،
الحب الذي يؤدي الى الموت والمحسوس الذي يثير في النفس التأمل
والخيال ، ثم الفطرة النازعة أبدا الى التحرر والانطلاق .. التحرر من
أسر التقاليد والانطلاق من معتقل الغرائز ، هذه كلها وكثير غيرها هي
مواصفات المسرح الرومانسي عند الشاعر المسرحي ، الأندلسي الأسباني
فيدريكو جارتيا لوركا .

وعندما نقول الشاعر المسرحي ، الأندلسي الأسباني « فيديريكو
جارتيا لوركا » نحس احساسا حادا بأننا نقف وجها لوجه أمام رجل
تجسدت فيه روح الأمة الأسبانية ، فهذه الصفات الأربعة هي الجهات
الأصلية التي تحدد هيكل الذات الأسبانية ، أو هي المرايا التي تعكس
روح هذه الذات أو روح روحها ان صح هذا التعبير .

فالأغنية والمسرحية من قديم الزمان ومن بين سائر نماذج الأدب
هما لغة الفن الأسباني أما الأغنية فهي أداة الأسباني في التعبير عن حياته
الدنيا وحياته الآخرة ، أدواته في التعبير عندما تأتي ساعة الحب ويقف
تحت شباك « السنيورة » يطارحها الغرام ، وأداته في التعبير عندما تأتي
العبادة ويدخل الكنيسة يؤدي الصلاة . وأما المسرحية فهي سجل المجتمع
الأسباني المشطور بين الولع بالبطولة والشغف بالقداسة ، وليس أبلغ
من المسرحية في تصوير مفاخر الأبطال الفرسان ، ومآثر القديسين
والشهداء .

الشعر والمسرح اذن هما لغة الفن الأسباني ، أما لغة الحياة الأسبانية
وبخاصة في وقتها الروحية بين وشائج الماضي وعلائق الحاضر ، بين
روابط التاريخ ودواعي الحياة العصرية ، بين الأندلس « الأرض الأم » ،

وديار الهجرة الى الدنيا الجديدة ، هذه الوقفة الروحية العميقة التي تضع على عاتق الأسباني رسالة التجديد الشامل الذي يدفع بلاده الى التأورك والتأورك ودونما انسلاخ عن هدير الماضي وعواء التاريخ ، هى ما يعبر عنها « بالأندلس الأسباني » وهما الجهتان الأخريان فى هيكل الذات الأسبانية التى عبر عنها لوركا أفصح وأصرخ تعبير •

يقول لوركا عن صديقه مصارع الثيران اجناثيو ميخياس :

لألور يعرفك ولاشجرة التين

ولا الخيول ولا النمل فى بيتك

لأنك مت الى الأبـد

لأحد يعرفك لأغير أدنى أغنى باسمك

أغنى للأجيال صورتك ، سماحتك

النضج الشهير لحكمتك

سيمضى وقت طويل قبل أن يولد من جديد

أندلسى نبيل مثلك ، وغنى بالمغامرة •

وصحيح أن هناك كثيرا وكثيرا جدا من أبناء الجيل الجديد ممن عبروا عن النفس الأسبانية بعد أن وقفوا هذه الوقفة وطال بهم الوقوف •• منهم مثلا الكاتب الدرامى « بينافنتى » والشاعر القومى « داريو » والفيلسوف الوجودى « أونامونو » والكاتب الصحفى « أورتيجا » والشاعر الغنائى « خيمينيز » والأديب الكبير « مشادو » وأسماء مضيئة أخرى • ولكن لوركا من بين كل هؤلاء كان الأصرخ والأفصح فى التعبير ، ومن بعد كل هؤلاء كان الوليد الطبيعى للأزمة الأسبانية والوريث الشرعى للوب دى فييجا ، أبو المسرح الأسباني •

يقول الشاعر الأسباني « خوان رامون خيمينيز » :

« كلما سئلت عن تاريخ الشعر الأسباني المعاصر قلت نفس الشيء •• لابد لنا من الرجوع الى كل من « أونامونو » و « داريو » فهما البداية الحقيقية والنبع الأصل لهذا الشعر • فمع « يجب دى أونامونو » بدأ اهتمامنا بالمسافرتين معا « داريو » بدأ اهتمامنا بالأسلوب ، وجاتحاد هاتين القمتين ولد الشعر الجديد •

ولكن الشعر وحده لايكفى ، الشعر بعيدا عن الدراما يصبح قاصرا عن المعبر عاجزا عن التبليغ ، يصبح فى أسعد الحالات تعبيرا عن مشاعر عامة

مبهمة لا تؤثر فينا على نحو واضح ، ولا تحرك نفوسنا في اتجاه محدد ، ولذا كان لابد من صبغة بصبغة عيانية وتحديدته بفن آخر . هو الدراما . فالشعر المصاغ في قالب الدراما هو وحده الذى يستطيع أن يفوض في نفس الفرد الواحد من البشر ليصف من خلالها مشاعره العامة التى يشترك فيها مع الانسانية جمعاء ، وهذا ما فعله « لوركا » فاستطاع بفعلته هذه أن يصل بالشعر الأسباني الوليد الى سن الرشيد .

انه يقول : « المسرح من أكثر الوسائل تعبيراً ، وافيدها في بناء البلاد ، انه البارومتر الذى سجل عظمتها أو ضآلتها ، يستطيع المسرح الحساس ، الحسن التوجيه في مستوياته كافة من المأساة الى النودفيل ، أن يغير احساس الشعب في بضع سنوات ، بينما يستطيع المسرح الفاسد ، حيث تستبدل الأجنحة بالحافر ، أن يضر بأمة بأكملها ، ويجعلها تغط في النوم » .

وهذا صحيح ، فالمسرح مدرسة للدموع والضحكات ، ومعتبر حر يمكن الدفاع من فوقه عن الأخلاقيات العريقة والأخلاقيات المتهرئة ، كما يمكن استخلاص القوانين الخالدة لقلب الانسان ومشاعره ، كل ذلك بالأمثلة الحية .

ولد لوركا عام ١٨٩٨ و قتل عام ١٩٣٦ فيا لهما من عامين ويا له من تاريخ ، عامان هما طرفا البداية والنهاية لفترة من أحلك الفترات في تاريخ اسبانيا الحديث ، ففي عام ميلاده هزمت اسبانيا هزيمة حربية شنيعة على يد الأسطول الأمريكى الذى حطم اسطولها عن آخره وقضى على « طاقم » البحارة الاسبان ، كما هزمت هزيمة سياسية أشنع عندما نجحت ثورة كوبا واستقلت عن الاستعمار الاسباني ، وبهذا فقدت اسبانيا قوتها الحربية كما فقدت نفوذها السياسى ، وأصبحت دولة صغرى بعد أن كانت من أكبر دول العالم .

أما سنة وفاته فهي السنة التى اندلعت فيها نيران الحرب الأهلية واشتد النزاع بين القوميين والجمهوريين من أجل المطالبة بالتغيير الشامل في كافة مرافق الحياة . وفي الفترة الواقعة بين الأسبان ونشوب الحرب الأهلية كانت النفس الأسبانية تعاني دورا روحيا عنيفا وزلزلا باطنيا أعنف ، كانت تغوص في أعماقها كل يوم تبحث عن جذورها الأصلية ، وكانت تواجه مصيرها كل ليلة تبحث عن مستقبلها وسط مجموعة الشعوب .

والمفنون دائما أبدا وهم أول المواطنين احساسا بهذه الأزمات الروحية ، وهم أيضا أسرعهم في الاستجابة لها والتعبير عنها ، لذلك راح كل مقنف

يفكر فى أسباب الكارثة ودلالاتها ، ويفكر أيضا فى الفكرة الأسبانية وفى
المصير الأسباني .

وكان طرح المنقذين لهذه الأسئلة واجاباتهم عنها هو ما جعلهم جميعا
يندروجون نحت عنوان واحد ويحملون لافتة واحدة كتب عليها « جيل
سنة ١٨٩٨ » أو « الجيل الروحي » الجيل الذى وان شوهت الكارثة جسده
الأنها لم تشوه شيئا من روحه » .

وكان لوركا من أنبل وجوه الأدب الأسباني الحديث الذين اسهموا
فى تطويره وأثروا على الشعر المعاصر أبلغ تأثير ، بدأ متأثرا بشعر ضيمينز
فى « كتاب الأغاني » ١٩٢١ م بقصائد رقيقة حساسة تشكو عذابات الانسان
وأشواقه الى الحب ، ثم سرعان ما ظهر تأثره العميق بالتراث الشعبى
الأسباني وأغاني الفجر ، وشخصيتهم الشاردة المنبوذة التى تلتهب
بالعواطف والاسرار وذلك فى ديوانية « أغاني الفجر » ١٩٢٨ « أغنية
التشيد العميق » ١٩٣١ .

وسافر لوركا الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وتعرف على المجتمع
الرأسمالى بكل ما فيه من آلية وجمود وتحجر ، فعبّر عن احتجاجه عليه
فى ديوان « شاعر فى نيويورك » ١٩٤٠ م .

ولوركا من بين أبناء جيله كان أكثرهم ابتعاثا لكوامن الأمة وكشفها
عن روحها النورى ، كان النار التى أشعلت الحطب والغاز الذى أضاء
المصباح ، كان مصارع الثيران الذى يغرز سيفه فى كبد النور معلنا موت
الحيوانية وكل ماهو حيوان ، كان يحب أن يحيا ويحب أن يعيش ، كان
يحب أن يريد ويحب أن يشنهي ، كان يحب أن يحب ولكن أعداء الحب
أعداء الحياة ذبحوا فيه الأمل الوردى وقطعوا عنه شريان الوجود ، تكلوا
بالناس الذين أحبهم وأحبوه وجعلوا منه شاعر موت بعد أن كان شاعر
حياة :

- آه ، يا حائط اسبانيا الأبيض .
- آه ، ياثور الحزن الأسود .
- آه ، يادم أجناسيو الطاهر .
- آه ، ياشریان الحب العائر .
- لا ، لأريد أن آراه .
- فأنا أموت لأننى لا أموت .

وهكذا تحولت أسبانيا فى شعر لوركا الى أسبانيا المريرة ، أسبانيا المكبوتة ، اسبانيا الآسيانة ، اسبانيا الحشرات ، اسبانيا التى تستبطن ذاتها فإذا هى سواد فى سواد ، كما تحول لوركا الى الكاتب الدرامى الذى حقق فى درامانه عبارة « أونامونو » الشهيرة « المعنى التراجيدى للحياة » .

وكانت قد أسندت اليه بعد تأسيس الجمهورية الاسبانية ادارة فرقة مسرحية كتب لها بعض مسرحياته التى أحدثت ثورة فى المسرح الأسباني عرس الدم ، برما ، بيت برناردا آلبا ، وكلها تصور فى نغمة حادة ملتبهة كيف تقف التقاليد البالية عقبة فى طريق المحبين ، وكيف شخصية الانسان وتوقفها عن النمو والنضوج .

على أن اهتمام لوركا فى هذه المسرحيات بمشكلات الحب واقدار النساء بوجه خاص ، وتصويره لها من الناحية الأخلاقية المثالية دون النواحي السياسية أو الاقتصادية لا يقلل من شأنه كشاعر ثورى كبير أضاف الى الأدب الأسباني والعالمى ثورة من أغلى الثروات التى يعتز بها القرن العشرون .

ولكن مسرحياته لم تدم طويلا على مسرح الأدب لأن صاحبها لم يدم طويلا على مسرح الحياة ، قتلوه وأحرقوا كتبه وسحلوه فى شوارع غرناطة . . . غرناطة التى كانت أول وآخر مارأت عيناه .

وكان ذلك فى « الخامسة بعد الظهيرة » ، والخامسة بعد الظهيرة هى الصراع الذى كان لوركا يردده بعد كل مقطع من قصيدته الطويلة مرثية على موت مصارع ثيران » . .

آه ، ما أطول الطريق .

آه ، يا فرسى الشجاع .

آه ، الموت يخطفنى .

قبل أن أبلغ قرطبة .

.

قرطبة .

أما لماذا « الخامسة بعد الظهيرة » فلأنها عند لوركا الساعة الوحشية القاسية والساعة الصوفية الغائضة ، الساعة التى ينتفى فيها الاحساس بالزمن والساعة التى نحس فيها بالزمن كل الزمن ، وبى الساعة التى تعزف فيها أصابع الأسباني على الجيتار ، تعزف لحن الأسف الحزين ، وهى الساعة التى شهدت فيها أسبانيا مصيرها المحترم ، تسيرها فى معمر

الحياة ، هي الساعة التي قتل فيها المصارع مييجياس ، قتل على قرني أحد.
الثيران ، وهي الساعة التي ينتصف عندها اليوم عندما يخبو ضوء النهار ،
وعندما نحس دبيب الظلام .

ومع أنهم قتلوه في تلك الساعة الا أنه ظل حيا بعدها بساعات ٠٠
بأيام ٠٠ بسنوات ، ظل حيا في نفوس الأسباب وصار نشيد النفس.
الأسبانية الذي رده كل مواطن .

ان مت

دعوا الشرفة مفتوحة

الصبي يأكل البرتقال

(من شرفتي أراه)

الحصاد يحصد القمح

(من شرفتي أراه)

ان مت

دعوا الشرفة مفتوحة .

وكما كان « لوركا » وليد النفس الأسبانية كان أيضا وريث الفن
الأسباني ففيه تناسخت روح الكاتب الدرامي « لوب دي فيجا » ، اذ عندما
بدأ « لوركا » يختار أسلوبه الدرامي في التعبير لم يتردد الى اللاتين ولا الى
الاغريق ولا حتى الطليان وانما ارتد الى الأساليب الأسبانية القديمة ،
تلك الأساليب التي رآها طيبة كل الطوعية فأخذها و « لمعها » وأضاف
اليها شيئا من وهج الفكر في القرن العشرين ٠٠٠ النزعة الواقعية والصورة
الحركية والتعبير المباشر فضلا عن الانسيابية في ادارة الحوار والعفوية
في الأشخاص ، والانتقال التدريجي الى الهدف بالايقاع التراجيدي
الحزين .

وعرف أيضا كيف يفيد من الخلفية التراثية التي لبلاده فاكتمست.
دراماته بوشاح عجيب من القنوط الفلسفي الذي أخذه عن العرب ،
والقنوط الديني الذي أخذه عن المسيحيين ، والقنوط الاجتماعي الذي أخذه
عن الفجر . وكان كل هم « لوركا » أن يحتك احتكاكا مباشرا بالناس
في بلاده ، لكي يتشرب روح الشعب الدفينة ، ولكي تكون دراماته
أسبانية ٠٠ أسبانية الى أقصى حد .

وهذا ما عبر عنه قائلا :

« الشعب الذى لا يساعده مسرحه ، ولا يشجعه ، شعب متحضر ان لم يكن قد مات ، وكذا المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى او التاريخى ، ومأساة هذا الشعب ، واللون الاصلى لا فقعه وفكره . مثل هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم ، بل ينبغي أن يدعى « ملهى ليلى » أو « كباريه » أو المكان الذى لا يكاد يناسب الا ذلك الشيء المروع الذى نسميه « قتل الوقت » .

وهكذا كان « لوركا » يعرف كل شىء عن أسبانيا ، الجزء الأكبر مما كان يعرفه جاءه عن طريق الاتصال المباشر والالتقاط السريع لأساليب الشعب فى التعبير ، وما لم يعرفه كان يخترعه اختراعا حتى أصبح ما يخترعه اختراعا حتى أصبح ما اخترعه تراثا شعبيا أصيلا كائى شىء آخر ، تماما كما كان يفعل « لوب دى فيجا » حتى أصبح اليوم من الصعوبة بمكان التمييز بين ما اخترعه وما أخذه من الفولكلور ومن التراث .

ففى « بيت برنادا ألبا » وهى تراجيديا « لوركا » الأخيرة التى أتمها قبل قيام الحرب الأهلية الإسبانية بوقت قصير ، نسمع فى الفصل الثانى « أغنية الحصاد » التى يرددها الرجال وهم عائدون من الحقول فى « الخامسة بعد الظهر » ، هذه الأغنية عندما قرأها « لوركا » على بعض أصدقائه من الاسبان كانت دهشتهم بالغة عندما سألوه أين سمع هذا اللحن ؟ وكان الجواب أنه اخترعه اختراعا .

وبهذه الطريقة نفسها كان « لوركا » يقوم بوضع الألحان فى التراجيديات التى أخرجها ، وكان الناس يسمعونها فينسون مؤلفها ويظنون يرددونها وكأنها تراث شعبى أصيل ، تماما كما نسمع نحن المصريون الحان سيد درويش وكأنها قطعة من تراثنا الشعبى ، دون أن نعرف أو نفكر فى أن نعرف من هو المؤلف الاصلى لهذه الأغاني . فهذه القدرة على خلق المأثور الشعبى وابتكاره ، القدرة على خلق التراث هى التى تدل على عظمة الفنان ، وعلى أنه تعبير صادق عن روح أمته .

وهكذا كان لابد للذات الإسبانية أن تترجم عن نفسها من جديد ، وكما كان ترجماتها الصادق فى القرن السابع عشر هو « لوب دى فيجا » ، كان ترجماتها الصادق فى القرن العشرين هو « فيديريكو جارسيا لوركا » . وكان الرجلان كما رأينا يشتركان فى خصائص كثيرة ، وكان الاختلاف بينهما فى طول حياتيهما وفى مدى اسهام كل منهما فى خدمة المسرح ، فلقد عاش « لوب دى فيجا » حتى سن الثالثة والسبعين ويفدر ما كتبه بما لا يقل عن « ١٧٠٠ » مسرحية لم يبق منها الا « ٤٧٠ » مسرحية ،

أما « لوركا » فقد مات في الثانية والثلاثين تاركا عددا قليلا من المسرحيات
اشتهر منها ثلاثة هي على الترتيب « عرس الدم » ١٩٣٣ و « يرماء »
١٩٣٤ ، « بيت برنادا ألبا » ١٩٣٦ م .

ومع أن هذه المسرحيات أشبه بالشقيقات الثلاث من حيث أنها جميعا
تصدر عن سلالة درامية واحدة ، وتنتمي الى موضوع واحد بالذات ، أعنى
من حيث دورانها حول موضوع الاحباط الجنسي والحصر النفسى والحب
الذى لم يكتب له الارتواء فأدى به العطش الى الموت ، مع هذا كله فان
المسرحية الأخيرة هي الأكثر فى النضج والأبلغ فى التعبير ، لأن « لوركا »
وضع فيها كل إمكاناته الفنية ، ولأنه وصل فيها الى قمة البلاغة فى التعبير
الدرامى .

لقد رأيت فى اليكنت جمهورا بأكمله يتشنج أمام تحفة المسرح
الكاثوليكي الاسباني « الحياة حلم » ويستطرد لوركا قائلا ٠٠ لا تقولوا
ان هذا الجمهور لم يحس بها ، ولن تكفى تفسيرات علم اللاهوت كله لفهم
ذلك ، لكن فيما يتعلق بالاحساس ٠٠ فالمسرح هو هو بالنسبة لسيدة
المجتمع وخادمتها على السواء ، ولم يخطئ مولير عندما قرأ أعماله
لطاهيته .

و « بيت برنارد ألبا » هذا بيت عريق كغيره من البيوت العريقة
فى ريف الأندلس بيت تقيم فيه ست نساء وليس بينهن رجل واحد ،
ست نساء أطبق عليهن الحزن بعد وفاة رب الأسرة وكان ذلك فى شهر
أغسطس القاطظ فجرفن معا عرق الرجل ومطر الشتاء ٠ هؤلاء النسوة
هن « برنارد ألبا » وبناتها الخمس : « أنجوستياس ٣٩ » « ماجدالينا
٣٠ » « اميليا ٢٧ » « مارتريو ٢٤ » « أديل ٢٠ » ثم أمها « ماريا
حوسيفا ٨٠ » وخادمتها العجوز « جوبنثيا ٦٠ » ، أما « برناردا ألبا »
فهي بمثابة الفعل ، وبناتها الخمس رد الفعل ، وأمها تعبير عن الداخل ٠٠
داخل النسوة ، وخادمتها تعبير عن الخارج ٠٠٠ عن مجتمع أهل القرية .

وأما الشخصية المحورية فى المسرحية ، الشخصية التى تحرك
ولا تتحرك فهي الرجل ، هي « ببى آل رومانو ٢٥ سنة » الذى يحرك
النسوة جميعا من وراء الستار دون أن يظهر على المسرح أبدا ٠ فعلى الرغم
من عيون « برنادا » المائة التى تحرس بها البيت ، وسلاسلها الخمس التى
تقيد بها البنات ، اسنطاع « ببى » أن يسطو على أنجوستياس ، وأن
يرقد تحت وسادة مارتريو ، وأن يضاجع أديل فى الحظيرة ، وأن يسيل
لعاب البنيتين الأخريين .

« ماريا خوسيفا » تعبير عن داخل النسوة الظلمات الى الرجل ، فهي تريد أن تتزوج من فتى جميل يأتي من ساحل البحر ، وعندما لا تجد هذا الفتى تتزوج من شاة صغيرة ، وتسخر منها مارتيريو القبيحة التي لا أمل لها في الزواج فتقول لها ماريا خوسيفا « من الخير أن يكون لك شاة على ألا يكون لك شيء على الإطلاق » .

ولابونثيا تعبير عن الخارج فهي لسان حال القرية تتجسس لسيدتها على الجيران وتنقل لها ما يقوله عنها الجيران ، وعندما تقع الكارثة وتفوح رائحة الفضيحة تقول لها الخادمة الصغيرة « يا لهن من نساء خبيئات » فترد عليها لابونثيا « لا .. بل هن نساء بلا رجال » .

وبرناردا هي الفعل في المسرحية ، هي تقاليد القرية وسمعة الأسرة ، وهي رجل البيت بعد وفاة زوجها ، والبنات بأنفسهن لا يريدون شيئا وانما برنادا هي التي تريد لهن كل شيء ، لهذا قالت لهن انها ستظل تتصرف في أمور البيت حتى تخرج منه محمولة على نعش .

أما البنات الخمس ، فهن رد الفعل ، وهن اللاتي فرض عليهن الحداد ثمان سنوات كاملة ، ثمان سنوات لا يذفن فيها طعم الرجال ولا باى حاسة من الحواس الخمس ، ثمان سنوات يعشن فيها في بيت الحشرات هذا الذي لا يسمع فيه الا فحيح الجنس وعواء الغريزة حتى قالت اميليا ذات يوم « ان شر عقاب يصيب المرأة هو انها تولد امرأة » . . . أما أدليا أصغرهن وأجملهن ، وأكثرهن ثورة على الأوضاع فتعلن أمام الجميع أنها ستفعل بجسدها ما يحلو لها ، وعندما يأتي بيبى آل رومانو خاطبا أنجوستياس ترتدى أدليا فى أحضانه وتعطيه جسدها يتحسس فيه مواضع الفتنة ويختلط به كيفما شاء ، وعندما يفتضح أمرها بين الجميع وتسرع برنادا لتقتل بيبى آل رومانو توهما مارتيريو حقا وحسدا أن عاشقها قد مات ، فتصرخ أدليا وتهول الى غرفتها لتشنق نفسها مفضلة الانتحار .

وتعود برناردا وترى هذا المشهد الفاجع فتصرخ مرتاعة لا لفجيعتها في ابنتها بل لفجيعتها في سمعة بيتها ، ويكون كل همها الا يقول أحد شيئا ، وألا يعرف أحد شيئا ، كل ما يقال أن ابنتها ماتت عذراء ، ابنة برناردا الصغرى ماتت عذراء ، ماتت عذراء .

انها نفس الصرخة الرهيبة التي أطلقتها « يرما » وهي تطبق بديها على عنق زوجها ولا تتركه حتى يفارق الحياة : « ما الذي تريدون معرفته ، لا تقتربوا لقد قتلت طفلي ، أنا الذي قتلته ، أنا » .

وهي أيضا الصرخة المدوية التي أطلقها العروس في مسرحية « عرس

الدم » : « بشفرة هذه السكين ، أصبح رجلان جثتين هامدتين ، على شفتيهما صفرة الموت » .

وبهذا الايقاع التراجيدى الحزين تنتهى مسرحية « عرس الدم » كما انتهت مسرحية « برما » وكما انتهت أيضا مسرحية « بيت برناردا ألبا » التى نحن بصدها الآن تنتهى ونحن فى حيرة من أمرنا لا ندرى على من يقع اللوم ؟ هل يقع على برناردا لأنها حافظت على تقاليد الأسرة وتقاليد المجتمع ، أم يقع على أدبلا لأنها خرجت على التقاليد وأرادت التحرر والانطلاق ، أم يقع على مارتيريو لأنها استجابت لنداء الأنثى وان حطمت معها كل شئ ؟

لا ندرى ولوركا نفسه لا يدرى ، كل الذى يدريه أنه حاول أن يكتب مسرحية « لا قطرة فيها من الخيال وانما فيها الواقع والواقعية » وهذا ما عبر عنه بقوله : « المسرح هو المدرسة التى نتعلم فيها الضحك والبكاء ، وإذا كانت هناك مشاهد لا يعرف النظارة معها ماذا يفعلون هل يضحكون أم يكونون فسيكون فى ذلك نجاح لى » . وهذا تأكيد لعبارة بريخت الشهيرة « انى أضحك على من يبكى ، وأبكى على من يضحك » .

وبهذا المعيار الذى وضعه لوركا نستطيع أن نقول ان مسرحياته كلها ناجحة لاننا لم نعرف معها الا أننا أمام فنان عظيم ، فنان استطاع أن يعبر تعبيرا جليلا عن « المعنى التراجيدى للحياة » ، وأن يحول القيم التى نقول عنها انها قيم مثالية الى قيم ايجابية ، أى واجبة وضرورية للانسان .

اليس هو القائل :

أتمنى للمسرح مجيء النور « نور الجنة » من الطوابق العليا ، عندما يهبط جمهور الطوابق العليا الى « الصالة » سيجد كل شئ أمامه ، ان تدهور المسرح المزعوم سخف فى نظرى ، وهناك ملايين من الناس لم تشاهد عرضا مسرحيا واحدا ، لكنهم مع ذلك يعرفون كيف يشاهدونه ، عندما يفعلون .

حقا لقد استطاع لوركا بأقواله وأعماله أن يكون دراسا رائعا للشبيبة المعاصرة لا فى اسبانيا الحديثة وحدها بل فى العالم كله .

« أن نعبر بحر الحياة المتلاطم في سفينة ليس عليها ربان ، تلك هي النصيحة التي يسديها لنا جان بول سارتر ، وهي نصيحة خالصة بلا شك ، ولكن هل هي نصيحة عملية ؟

هذا هو السؤال الذى ألح على ضمير الكاتب المسرحي المعاصر أرمان سالكرو ، أن مثل هذه النصيحة لا تكلف سارتر شيئاً ما دام يؤمن بإمكانية الانسان على بلوغ الكمال ، ولكن سالكرو لا يستطيع أن يؤمن بالكمال الانساني ما لم يجرى على غرار الكمال الالهى وبوحى من الهامه ، فاذا أضفنا الى ذلك ارتياحه فيما اذا كان هذا الاله موجودا أدركنا على الفور مدى شقاء الرحلة ومأساة الطريق .

ان آلام سالكرو وتوتره الخلاق ينبعان أصلاً من أنه لا يستطيع أن يؤمن بالله ولا بالعقيدة الدينية فى الوقت الذى لا يستطيع فيه أن يعنق روحه من احساسه الحاد بضرورة كل منهما ، انه لم يوهب نعمة الايمان ، ولا أحس أبداً بالرغبة فيها ، ولقد تراءى له بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية أنه وجد بديلاً لايمانه الضائع يعيد الى روحه ذلك اليقين الفلسفى الذى ظل يبحث عنه طويلاً . .

ولكن هذا الأمل - كما سوف نرى - لم يكن الا كشعاع الشمس يسطع على جناح طائر ، فبعد فترة تفاؤل قصيرة لم تستمر أكثر من عام ١٩٤٦ شهد العالم بعدها مذابح كثيرة ، مذابح من نوع جديد ، مذابح تنحر فيها القيم ، وتداس فيها الضمائر ، ويعبث فيها بكرامة الانسان ، أدرك سالكرو أن تفاؤله كان عبثاً ، ويقينه كان وهماً ، وأمله كان سراباً . وأنه لا يزال هو الانسان الذى يشعر بحاجته الى الدين فى الوقت الذى لا يستطيع فيه أن يؤمن بأى اله .

والعظيم فى أمر كاتبنا المسرحى أنه على الرغم مما أصيب به من زلزال باطنى عنيف ودوار عقلى أشد عنفا ، إلا أنه ظل محتفظا بأوجاع نفسه وأحزان ضميرة دون أن يسقط شيئا منها على أحد ، فطالما كانت المشكلة مشكلتى أنا فأنا وحدى المسئول عن حلها . وكأئنه ما كانت تعاسات سالكرو وتسأولاته ، فقد نجح الى حد عميق فى اتخاذها وقودا فكريا فى معركة الطريق لكى يبدو أمام المرح الأليف الذى يرتدى ثياب السهرة . صحيح أنه الانسان الذى فقد إيمانه بالله وتأثرت روحه بهذا الفقدان ، ولكن الصحيح أيضا أنه الكاتب الذى لم ينقطع رجاءه فى الانسان .

«أنتم غراب الأطوار ، ولهذا السبب فأننى لأعمل معكم على ملاحظة الحياة ، بل أعمل على منحها ، أنتم حقيقيون يا شخصياتى ، لكن لأنكم تعيشون فحسب ، وهذا لايكفى الجميع ، هذه الحياة حياتنا ، وليست وليدة لعب أحد الكتاب ، وما قاله أحد أصدقائى من الكتاب « يجب أن يكتب المؤلف ببطنه » « قول لا استريح اليه كثيرا » .

والحقيقة عندى هى أن الانسان اما ان يكون الفليسوف الالمانى كانط أو يكون رجلا فاسد الأخلاق ، لكن لايمكن ان يكون ذلك الذى يكتب قصة رجل فاسد الأخلاق رجل اعتنق مذهب كانط الفلسفى .

هكذا وجد سالكرو نفسه محاصرا بمعترك المذاهب ومضطرب الأفكار ، فلا خلاص ولا أمل فى الخلاص ، اذن فليتخلص هو من هذا العناء وليرح نفسه بالارتقاء فى أحضان الشيوعية ، لامن حيث هى أفضل المذاهب أو أصوبها ، ولكن من حيث هى شاطيء يلقي عليه مراسيه بعد ان أنهكتة الرحلة واحترقت فى يده كل السفن .

ومن هنا - لامن هناك - اتجه الكاتب البورجوازى والرأسمالى الثرى الى اعتناق الشيوعية وممارستها تعبيرا وتحريرا اذ عمل أديبا فى جريدته « اليومائيتيه » الشيوعية جاعلا من نفسه هدفا لسخرية النقاد من هذا الشيوعى الرأسمالى الذى يذيب الفرد فى المجتمع ، ويذيب المجتمع فى رأس المال ، ويذيب رأس المال فى التفسير المادى للتاريخ .

ولكن الشيوعية هنا كالكاثوليكية هناك . . الشيوعية على الصعيد العقائدى كالمسيحية على الصعيد العقيدى كالتاهما لاتستطيعان ان تحتكما ماتؤكداه الحياة الجديدة من حرية فردية خالصة ، فالظاهرة التى ميزت بها السنوات الأخيرة فى فرنسا هى ظهور طريقة جديدة فى الحياة تتميز بحرية الفرد فى أن يريد كما يريد ويشاء كما يشاء ، فهو يختار وجوده ويصنعه كما لو كان يصنع لنفسه تمنا لا فمعظم الشبان لا يرتبطون ارتباطا

نهائيا لا بمهنة ولا بطبقة ولا بأسرة ، فلم يعد لاختيار المبرر الدينى ولا الاعتبار الاجتماعى ما كان له من شأن فى الحياة التقليدية الماثورة ، وذلك لأن كلا من المسيحى والماركسى له عقيدة دينية أو عقائدية ثورية تجعل لحياته معنى وتنظيم له مستقبلة مقدما كما نظمت له ماضيه ، أما الفلسفة الجديدة فتذهب الى أنه ليس ثمة معنى للحياة ولا للكون ، وأن كل إيمان فهو قرار ذاتى يتخذه الانسان حرا ويملاء فرديته دون أن يكون لقراره هذا أى ضمان دينى أو جماعى ، ودون أن يصدر فى قراره عن سلطة كنيسة أو نفوذ حزب .

يقول سالكرو : « عندما يأتى اليوم الذى أرى فيه فى الفن مجرد دراسة للحياة ، وتحليل للمادة ، بل ومرهم يجب أن يوصف ، أفضل أن أتعب نفسى وافرضها بدراسة البشر ، وتحليلهم وهم فى قمة الفعل ، وأحقق اكتشافاتى للأفعال ، بمبالغتي فى اللعب الصريح .

« أنتم لا تتنفسون بالرئة بل بالكلمات ، وهذا ما لا ينبغي أن تنسوه ، لست يا شخصياتى العزيزة الا مذكرات نفسى ، بل أعيش فى انسجام ، وهى الوحيد انما هو جمعك بلا تنافر .

هذه الفلسفة الجديدة هى الوجودية التى عبرت عنها مسرحيات سالكرو الأولى التى كتبها قبل عام ١٩٣٠ أروع تعبير ، فيها بشر بمجئ هذا اللون الجديد من التفكير الذى يرد للانسان اعتباره ، وفيها مهد لظهور سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار وغيرهم ممن ساروا فى طريق العذاب والأمانة والشرف فلو لم يكن سالكرو هو المسئول الرسمى عن هذه الفلسفة والأب الشرعى لهذا الاتجاه ، فلا أقل من أنه الكاتب الذى أرهص بها تفكيراً وتعبيراً ، واتخذها مضمونا دراميا أدار عليه الكثير من مسرحياته .

وربما جاء ولع سالكرو بالوجودية باعتبارها فلسفة التحرر ، رد فعل طبيعى ضد نزعة الحتمية المطلقة التى سيطرت عليه فى مطلع حياته ، كما سيطرت على كل فكر علمى أو فلسفى أو لاهوتى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر اذ ما دامت الحتمية المطلقة قد سيطرت على كل حوادث الكون فلا يمكن لأحد أن يتصور معها حرية فى الفعل لا من جانب الانسان ولا حتى من جانب الله فظالما أن اليوم الأول من الخلق قد تحدد به يومه الأخير ، فلا معنى لوجود الحرية انما يوجد الانسان نتيجة تفاعلات سابقة ، ويموت كذلك ويتصرف فى أثناء حياته بناء على ما سبقه من الأحداث فى العالم .

بهذا وجدت فى الفلسفة فكرة الحتمية الأخلاقية كما وجدت فكرة الله المقيّد عند جون ستيوارت أو « الله الدستورى » الذى لا يتصرف

الا بناء على القوانين الطبيعية ، والفرق بين الله والعالم الطبيعي هو فى سعة الادراك والمعرفة ، ويمكن وصفه بأنه العقل المحيط الذى نصوره العالم لابلاس ورأى أن الانسان يجتهد للاقتراب منه قدر المستطاع ، وهذا ما عبر عنه سالكرو بقوله : « لكى أتحمّل حياتى ، كما يفعل المتدين حين يحتّمى وراء الأمل فى الجنة كان على منذ فجر شبابى أن أحبس نفسى داخل فلسفة الحتمية الآلية المطلقة ، أى داخل فلسفة فيها من ضيق الأفق بمقدار ما فيها من تزمّت المنهج » .

والذى يهمنى الآن هو أن سالكرو عندما آمن بالوجودية ، آمن بها لأنها لا تؤمن بأية نظرة حتمية ولا بأى قانون علمى ، كما أنها لا تهتم بالأشياء لكى لا تعنى الا بحظ الانسان ومصيره ، وهذا كله على العكس من الماركسية والمسيحية اللتين تعتمدان اعتمادا كاملا على العلم . هذا العلم الذى يبرهن للماركسية كما يقول الفيلسوف لوفافر - على الضرورة المنطقية لقانون التطور التاريخى ، وعلى الانتصار الذى لابد وأن تفوز به طبقات العمال ، والذى يكشف للمسيحية كما يقول العالم نيلاردى شاردان « يكشف لها فى التطور البطيء من عالم المعادن الى الانسان خلال عالم النبات والحيوان عن الغاية التى يرمى اليها الفكر الالهى » .

أقول ان رفض سالكرو لكل نظرة حتمية أو قانون علمى هو الذى دفعه الى الارتقاء فى حضن الوجودية مضمونا وفى حضن السبريالية شكلا ، فالوجودية على الصعيد الفلسفى توازى السبريالية على الصعيد الفنى من حيث تحطيمهما لكل مآثور دينى أو اجتماعى ، وكفرهما بكل تزمّت عقلى أو منطقى ، وإيمانها بعد هذا كله بالتححر والانطلاق والرجوع الى الذات الانسانية العميقة باعتبارها ينبوع الأصل لكل اشعاع .

فكما أن الوجودية ثائرة على كل ارتباط بالواقع الخارجى ، كذلك السبريالية ثائرة على كل تجربة شعورية ، وكما أن الوجودية لم يعد لها أمل الا فى الرجوع الى الذات الفردية ، كذلك السبريالية لم يعد لها أمل الا فى التعبير عن التجربة اللا شعورية ، وإذا كان ديديه أونزيو قد عبر عن الوجودية بقوله : « هى لا تجلب داء ولا دواء » بل تلاحظ ما هو العالم الحديث وتتنبه لحظ الانسان ومصيره » .

فقد عبر أندريه برينتون عن السبريالية بقوله : « انها تتجه الى ابراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يمضيان نحو نوع من الانحداد . . هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسبريالية ، ذلك لاننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع ان صح هذا التعبير » .

هَذَا الـ « ما فوق الواقع » الذى يعلو على كلا الواقعين .. الواقع الباطنى والواقع الخارجى ، هو الايمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول اليها .. الفكرة المتحررة التى تتخطى حدود المنطق العادى وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على امدادنا بحقيقة اصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة بل وكل ما هو جديد يساعد على « استكشاف العالم العجيب » ويحدث لنا نوعا من الهزة فى الوعى أو اللا شعور .

وهذا ما عبر عنه ارمان سالكرو بقوله :

« سأخاصم نفسى ، بل وأخاصم أصدقائى اذا لزم الأمر ، لكننى سأقول الأشياء التى أعتقد أن من الضرورى أن يقال ، لقد بلغت السن الشاقة السى يمر المرء فيها بحظ الكل كما يقول كونراد انتهى شبابنا ، نحن مؤلفون شبان سابقون » .

ومع ذلك يمكنكم أن تلقوا بنظرة ولو لحظة واحدة على الاناج المسرحى اليومى .. خطوط متعثرة .. بلا فكر أو قلم أو طابع ، وكلمات مخنزلة غير مفهومة ، ونقاط وقف ، وحوار يتكلم .. ولا وجود لما يعرف بالشخصيات » .

وربما كانت مسرحينه الكبرى مجهولة آراس هى أكثر مسرحيات هذه المرحلة تعبيرا عن فكرية سالكرو وفنيته الأمر الذى يقتضى منا أن نقف وقفة أطول « أجل ، لقد أونينا من الشجاعة القدر الكافى الذى يجعلنا نطالب بأن نكون أحرارا ، ولكن فى وقتنا الحاضر . هل نحن أحرار لكى نكون أحرارا ؟ » .

هذا هو السؤال الذى تنتهى به مسرحية « امرأة منحرة » لتبدأ به مسرحية «مجهولة آراس» ... « هل نحن أحرار لكى نكون أحرارا ؟ » .

والواقع أن سالكرو لم يعد فى جعبة روحه ولا فى مسند ضميره ما يجعله يرد على هذا السؤال بالايجاب ، فهو لم يعد الكاتب المسرحى الذى يستخدم المسرح ليشرح به الفلسفة ، ولم يعد يكتب مسرحيات يبرهن بها على أن الله موجود ، وأن الناس يكونون أسعد حالا اذا هم اعتقدوا فى وجوده ، لم يعد شيئا من هذا على الاطلاق ، ذلك لان ذهن سالكرو قد أصبح مطليا بلون جديد من التفكير هو رغبتنا فى الايمان وحاجتنا اليه .

وهذا هو ما يمنح مسرحيته الجديدة صفتها الفذة ومميزاتها الفريدة ،
 ويكفل لها المزيد من النجاح الجمهورى العريض .

خاصة اذا علمنا أن مأساة المسرح الفرنسي هي في ضرورة النجاح بسرعة ، فهو يشبه الاجتماع العام الى حد ما ، ولم يعد للخطباء العظماء وجود بعد موتهم ، لذلك يجب علينا كما يقول سالكرو ألا نثق أيضا في النجاح الذي يؤدي الى السهولة ، والتدهور والتكرار ، اذ لا يبلغ الانسان عظمته الا بالبحث عن الصعب .

يفتح الستار على طلقة تندفع من مسدس ، يطلقها على نفسه اسنان يحاول الانتحار ، وفي خلفية المسرح امرأة تترنح بأغنية فرنسية تقول كلماتها : « كلمنى عن الحب » ، ومن وراء الكواليس يندفع خادم وهو يصرخ فى سيدته المنحنية فوق جسد زوجها : « سيدى قتل نفسه من أجل زوجته الشريرة .. الأنانية .. التافهة .. الكسولة .. الكاذبة » .

وهكذا منذ اللحظة الأولى نشعر أننا أمام مسرحية مكتوبة بذلك الأسلوب التعبيري المتقطع غير المترابط بل واللامنتقى في بعض الأحيان ، وهو الأسلوب الذى يسفر فى النهاية عن ازهاق الوحدة بين بعدى الزمان والمكان ، كما يسفر عن مجموعة من السينات القصيرة كل منها على حدة قادر على إعطاء أكثر من تأثير واحد .

وصحيح أن الخط الروائي للمسرحية الواقعية يقحم نوعا من الوحدة الغليظة على مواد البناء المسرحي ، ولكن أخطر ما يتهدد المسرحية الوجودية هو الغموض والابهام ، ذلك لان الرابطة المنطقية بين السينات سرعان ما يصيبها التششت في المسرحية الوجودية ويصبح على الكاتب أن يجمع شتاتها بنوع من الرباط الانفعالي القوى . وفي مثل هذه المسرحيات يسمح الكاتب لنفسه بأن يشحن مسرحيته ولو ظاهريا بأى شيء كان يستخدم شخصيات ماتت من زمان وأخرى لم تولد بعد ، وكأن يغير من وضع الأحداث بحيث تجيء الأسباب بعد وقوع المسببات ، وكان يصبح نظام الكون الكلي فى حال من التمزق والتناثر .

ففى هذه المسرحية « مجهولة آراس » يجعل الكاتب من شخصية مكسيم صديقا للبطل وعاشقا لزوجته فى مدى عمرين مختلفين ٠٠٠ فى العشرين والسابعة والثلاثين وهاتان الحالتان من التناسخ بالنسبة لنفس الرجل يقوم بهما ممثلان مختلفان يلتقى كل منهما بالآخر ويحدثه مؤديا جزءا من أهم المحادثات التى تدور فى المسرحية ، فضلا عن ذلك فان والد البطل وجده لا يظهران لا لشيء الا لان الجدة قتل وهو فى شرح

الشباب وعاش الوالد حتى بلغ من العمر أزدله ، ومن هنا بدا الوالد مترب الوجه أبيض اللحية ، وبدا الجد وعليه بقايا من نضارة الشباب .

والأكثر من ذلك أن سالكرو يؤمن بانفكرة القائلة بأن الانسان من الممكن أن يموت ميتة عنيفة لا تستغرق أكثر من برهة زمنية واحدة ، وفي هذه المدة الزمنية اللامتناهية فى الصغر ، والتي تقع بين اطلاق المسدس واستقرار الرصاصة فى المخ ، يمكنه أن يحيا حياته من جديد ، أن يستعيد كل حياته الماضية ، وان يتذكر الدائرة الكاملة لعلاقاته وصدقاته فضلا عن سماعه لكل كلمة قالها وكل كلمة قيلت له منذ يوم مولده حتى هذه الساعة أو هذه اللحظة أو هذا الزمن الذى لا زمن له .

ومن هذه النقطة تأخذ المسرحية فى التمدد والانطلاق والكاتب ينتقل بين بعدى الزمن ٠٠٠ الماضى والحاضر ، فلا يكتفى باطلاعنا على الأفراد الذين عاشوا مع « أوليس » ماضيه ولكنه يستدعيهم الى وقتنا الحاضر ٠٠٠ هنا فوق خشبة المسرح ، لينتقدوا تصرفاته ويعلقون على موقفه . وهدف الكاتب من هذا أن يحقق الحالة المتبادلة بل الانفصام التام بين الواقع وما فوق الواقع ، حتى يشعر المتفرج وكأن الأحداث تدور فيما وراء الطبيعة .

وهنا يعلق سالكرو قائلا :

« تستعمل كلمة الخيال كنقيض لكلمة الواقعية ، لكن خيال آلاس هذا ، وواقعيته أول أمس تلك ، أصبحا مجرد زيف وخداع ، ولقد عاب على ادمون سيه أننى أعمل فى العبقريّة » وهذا أفضل لى مما لو كنت أعمل فيما هو دون العبقري .

تبدأ مجموعة آراس كما سبق أن قلت بانتحار أوليس لم يعد يطيق الحياة بعد أن عنر فى جيب زوجته على رسالة غرامية كتبها الى صديقه مكسبم وهنا يزدحم المسرح بحشد من الرجال والنساء يخرجون من ذاكرته ويمثلون أمام عينيّه المعنمتين ٠٠٠ الأحياء منهم يظلمون كما كانوا أو كما رأهم أوليس لأول مرة فى لحظة سعادتهم القصوى ، أما الأموات فيظهرون على نحو ما كانوا هم يموتون .

وهؤلاء جميعا موتى وأحياء يختلط بعضهم ببعض الآخر يتكلمون ويضحكون ويتصايحون الى أن يندفع من رأس أوليس قبض دافق من الذكريات : كرسى بمسندين من القماش الأحمر ٠٠ على مسنده الأيسر بقعة من الحبر الأخضر ، يرى أوليس الصغير وهو يدفن قطنه الوديعة ٠٠

ثم أوليس الشاب وهو يضع سترته فوق كتفى فتاة ترتعد من البرد وتقف بين أطلال مدينة آراس فى الحرب العالمية الأولى ، ثم أوليس الرجل وهو واقف بين خادمتيه اللتين أحبهما حبا كبيرا ولم تحبا بدورهما أحدا سواه أننا نراه عليلا باستمرار بينه وبين السعادة سبع صحارى يبحث عن شيء عساه يجعل للحياة معنى وقيمة ، انه لا يجد هذا الشيء الا فى الجميل الذى صنعه لامرأة آراس التى لا يعرف عنها شيئا ولا حتى اسمها .

ومن خلال هذه الذكريات المضطربة المتقلبة يجد أوليس المنتحر فى الجزء من الثانية المتبقى له ، والذى طرحه سالكرو على امتداد ثلاثة فصول ، يجد الوقت الكافى الذى يعود فيه الى السؤال الأليم الموجه عن خيانة زوجته .

ولقد عبر سالكرو من قبل فى مسرحيته « باتشولى أو فوضى الحب » عن فزعه غير العادى من خيانة المرأة وعدم وفائها فى الوقت الذى تقبل فيه عدم وفاء الرجل بشيء من الهدوء الفاتر ، وهو الآن يشرح نفوره من خيانة المرأة بناء على أسس مادية ، فهاهى يولاند تعبر عن دهشتها لانتحار زوجها بقولها انه ماكان ينبغى أن يحدث ذلك فى حالة الموت ، فيرد عليها نيكولاس : « ولماذا تتوقعين أن ينجى موت الرجل أكثر هدوءا من حياته ؟ ان الحياة والموت وجهان لشقاء واحد » ويلى ذلك مشهد يشرح بصورة مدهشة وبشيء من التراجع نزعة سالكرو البيوريتانية العنيفة :

أوليس : ربما كانت الذاكرة يا يولاند التى احتفظت فيها بهذه المغامرات التافهة هى التى قتلتنى .

نيكولاس : الذى قنلك ياسيدى هو طلقة المسدس .

أوليس : لقد اختزننت فى عقلى ذكريات دقيقة عن كل هاتيك النساء .

يولاند : كل هاتيك النساء ؟ يالك من ساحر فنان .

أوليس : ذكريات بلا حب ، حيث تبدو هاتيك النساء فى أوضاع مشينة .

يولاند : أوه ، أرجوك ، أرجوك الا تذكر التفاصيل .

أوليس : لم أحتمل فكرة انسان آخر يحمل فى عقله وجسده ذكرى مهينة لامرأة تنتمى الى .

يولاند : نيكوس ، دعنا الآن .

أوليس : فى هذه الحجرات كنت تخلعين ملابسك ، بينما كان هو ينظر اليك .. لقد رأى بشرتك فى يرودتها ولونها الشاحب ، ورأى أيضا مافوق الجورب .

يولاند : هل أنت مجنون ؟ لم أخلع ملابسى أمام نيكولاس .

نيكولاس : لا تتواضعى الى هذا الحد ، فسرعان ما يراك الله عارية بنظرات ملؤها السأم .

أوليس : وخلعت كل شىء ، وألقى بنفسه فوقك .

يولاند : كن هادئا .

أوليس : ألم يكن هو عشيقك الأول ؟

يولاند : نعم ، وأقسم على ذلك .

أوليس : كنت تنامين هناك .. وكان هو .

يولاند : استحلفك بالله أن تهدى نفسك .

أوليس : أهدىء نفسى ؟ وهل يأخذ الرجل الهادىء مسدسا ويطلقه على نفسه ، وأى عواطف سخيضة لفظتها شفتاك وأنت معه ؟ هدىء نفسك . كيف تقولين هذه الكلمات بغم تمرغ فوق جسد رجل آخر ؟ كان ينبغى على أن أقطع شفتيك قبل أن أقتل نفسى .

هذا الغضب العنيف والمرير الذى صبه أوليس على الشرخ الكبير فى حائط الزواج أو الهوة السحيقة بين الزوجين ، هذا النوع من الغضب الذى رأيناه فى مجهولة آراس هو نوع الغضب الذى رأى سالكرو أنه العلامة المميزة لعصرنا الحاضر .. انفصال لا بالطلاق ولكن بالموت .

فانسان عصرنا وحيد أعزب غربت شمس وأصبح من العسير عليه ان يحدق فى شمس غاربة ، والحرية التى كان يتشددق بها بالأمس أصبحت اليوم لا أقول حرية الخطيئة بل حرية الاحساس باللاجدوى واللامعنى .. حرية الانسان الذى يمشى فى الفضاء ... حرية انعدام الوزن . وهذا ما عبر عنه أوليس فى نهاية المسرحية بقوله : « يا للأسف ، لقد انطلقت الرصاصة ، ولم تعد هناك قوة فى الوجود تستطيع أن توقفها ، والله نفسه لا يستطيع أن يوقفها . نعم ، الانسان حر فى تصرفاته ، ولكن حرية التصرف هذه النى يعبث بها الانسان ، هى الحرية الوحيدة التى يلهو بها الله » .

أجل ، كم هو عسير على الانسان أن يعبر بحر الحياة المتلاطم فى سفينة ليس عليها ربان ...

المسرح الثورى عند جون شتاينبك

(هنا خمسة آلاف أسرة تموت جوعا ،
ولا أعنى أنها جائعة وانما هى فعلا
تموت من الجوع .. ومن المضحك أن
التأليف والكتب تعدو شيئا صغيرا
خسيسا تجاه أمثال هذه المآسى .. »

الحق يقال انه ولا أحد من بين الأدباء الأحياء استطاع أن يصور
أزمة الإنسان الحديث ، يرتاد فضاء هذا الإنسان تارة ، ويغوص في
أعماقه تارة أخرى ، ويطلع في النهاية بغالم مشرق من الأحلام يضعه في
مقابل العالم الرهيب البشع عالم الواقع كما فعل الكاتب الأمريكي الثوري
جون شتاينبك .

أما التفاعل المتبادل بين هذين العالمين فقد استطاع شتاينبك أن
يحققه عن طريق براعته الفنية المفاصلة التي تتمثل في الكشف عن الدوافع
الحيوانية الكامنة وراء تصرفات الإنسان ، وعن طريق رسالته الاجتماعية
الصادقة التي تعالج قضايا الفرد في علاقته بالجموع ، وعن طريق احساسه
الشاعري الأصيل الذي يبدو في حلمه أو حلم أبطاله بالمكان الأمين والعودة
إلى الأرض . . رمز الأم والرحم والولادة من جديد .

ولم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سببا في انغلاقه على ذاته ، وكتابت
أعمالا لا يتنوعها الا القاري الأمريكي ، فقد رأى العالم كله من خلال مدينة
مونتيري الصغيرة في كاليفورنيا، حتى لقد أصبح القاري لابطاله وشخصياته
في صراعهم مع ظروف البيئة المحلية كمن يتتبع صراع الإنسان القدرى مع
ظواهر الكون والوجود . . .

ولقد استطاع جون شتاينبك بفضل هذا الاتجاه الانساني الأصيل
والنبيل، ان يحصل على جائزة بوليتزر الأمريكية عام ١٩٤٠ . وبعدها بعشرين
سنة على جائزة نوبل العالمية ١٩٦٠ .

وأهم ما في جائزة نوبل أنها جاءت له « في وقتها » فكانت بمثابة رد
اعتبار بالنسبة الى هذا الكاتب ، الذي لقي تقديره خارج بلاده ولم يصادف
في بلده سوى تحامل النقاد وأعراض القراء مما أضر بسمعته الأدبية
كثيرا ، وكانت كل جبايته أولئك وهؤلاء النقاد انه انسان امتلأت نفسه

بأحاسيس الأذكياء من طبقة الكادحين فعرف أكثر من اللازم وقال ما لا يصح أن يقال ، هكذا فرضوا عليه نوعاً من الحصار الثقافي فوصفوه بأنه كاتب بروليتارى يسخر من أخلاق الطبقة البورجوازية ومثلها العليا ، وقالوا ان الفضيلة عنده كالرذيلة لأن الحياة عنده بلا هدف ولا غاية ، وقالوا انه يهتم فى رواياته بالانسان البدائى أو الانسان الشاذ أو الانسان تحت المعقول ، وأن رواياته متحف يعرض فيه سلوك الشواذ والمنبوذين ، حتى الناقد الكبير آدموند ولسون نراه يصفه وصفا تفوح منه رائحة المكر والدهاء فيقول : « انه بينما كان كيلنج أو لورانس يرفعان الحيوانات الى مستوى الكائنات البشرية ، نجد شتاينبك يهبط بالكائنات البشرية الى مستوى الحيوان » .

ورغم هذا كله فقد استطاع شتاينبك أن يتماسك أمام هؤلاء النقاد وأن يتقيا حملاتهم وأن يحتفظ بتوازنه الأدبى ، وأقصى ما فعله هو أن قال « لقد لاحظت أن عددا من الرأجعين وما أتفهم ، يشكون من أننى أعنى بمن هم دون الطبيعيين وذوى العلل النفسية من الناس . ولو أن هؤلاء الذين يقال انهم نقاد تحروا الناس الذين يجاورونهم فى الشارع ذاته لوجدوا اننى انما أعنى بالطبيين والعاديين » .

والمضحك فى أمر هؤلاء النقاد أنهم استهدفوا بحملاتهم روايات شتاينبك الثلاث الكبرى « فى معركة غامضة » و « عن الرجال والفران » و « عنائيد الغضب » ، وهى التى قوبلت بالارتياح فى بلاد الكاتب و « بالترحاب » فى خارج بلاده ، وحقت له سمعة جماهيرية كبيرة ، وهى وان كانت تمثل شرائح ثلاث فى أدب شتاينبك فانها جميعا تعبر عن خلاصة أدبه وجوهر رسالته .

على أننا اذا كنا قد وصفنا شتاينبك بالكاتب الأمريكى النورى فذلك لأن كل وظيفة من هذه الوصفات الثلاث تغطى جانباً أساسياً من جوانبه ، فالوصفة الأولى نعرف منها شيئاً عن حياته ، والثانية نتعرف فيها على مضمون عمله الأدبى ، والأخيرة تطلعنا على رسالته فى الحياة ومكانته فى تيار عصره .

والواقع أن شتاينبك يعد من الأدباء الأمريكىين المعاصرين الذين استطاعوا نقل البيئة المحلية الأمريكية الى المستوى الانسانى العالمى ، ولم يكن ارتباطه بالبيئة المحلية سبباً فى انغلاقه على ذاته ، وعلى العالم من حوله .

لم يعيش شتاينبك حياة « استوائية » يستوى فيها مع العادى من الناس ، وانما عاش حياة خصبة بالتجارب التى خاضها غنية بالأحداث

التي عرضت له ، فكانت تجارب حياته واحداثها بمثابة الاشعاعات التي انارت له غبش الطريق ، وساعدته على أن يكتشف ذاته ويراها من الداخل فاذا هي سيال دافق من الصور والأفكار ، ونزيف لا ينقطع من المشاعر والأحاسيس .

ولد عام ١٩٠٢ في مدينة ساليانس بوادي كاليفورنيا ، ذلك الوادي الخصيب الذي تخترقه الخلجان وتشرف عليه الجبال ، فرضعت نفسه من حب واديه وحب الأرض من خلال حبه لهذا الوادي ، وكان الوادي مهبط العمال الرحل وأفواج المهاجرين الذين يفدون اليه للعمل في الحقول والمزارع ، فاختلط بهم شتاينبك واشتغل معهم فترة من الوقت ليرى مشقة العمل الذي يعملونه ، وبؤس المعيشة التي يعيشونها ، ثم المصير القاتم الذي ينتظرهم بعد هذا كله .

وظلت كاليفورنيا عالقة بذهنه لا تفارق صورها مخيلته طويلا حياته ، مما جعلها تشكل الجلفية الوصفية لكل أعماله ، وهي الجلفية التي لم تكن مجرد نسج زخرفي ، بل كانت ذات تأثير فعال في شخصياته وفي سلوك هذه الشخصيات .

وكان أبوه من أصل ألماني هاجر الى كاليفورنيا واستوطنها بعد الحرب الاهلية ، وهناك تعرف على أمه وكانت من أصل ايرلندي جاءت هي الأخرى الى ساليانس لتعمل مدرسة بالمدارس العامة ، وبذلك امتزج في الابن الدم «الألماني بالدم الايرلندي يأخذ عن أبيه تجهم الموضوع وصرامته وعن أمه ايقاع النثر الايرلندي الجميل ، تماما كما أخذ عن أبيه شعبيته ومعاشرته للكادحين من الشعب وعن أمه حب الكتابة وعشق القراءة .

وكانت أمه على شيء من الثقافة مما أتاح له قراءة بعض كبار الكتاب من أمثال وولتر سكوت وجورج اليوت وجون ملتون ، كما قرأ « الجريمة والعقاب » لدستوفسكي و « مدام بوفاري » لفلوبير و « دون كيشوت سرفانتيس » كل هذا وهو في مدرج صباه ، بحيث تراه يقول فيما بعد أنه لا يذكرها على أنها كتب قرأها بل أحداث وقعت له .

وفي المدرسة كان شتاينبك تلميذا خائبا كما كان في الجامعة طالبا فاشلا ، ولم يكن ذلك لنقص في قدراته بل لبعد في نظره ، فقد اشمازت نفسه من رتبة التعليم ونظامية الدراسة وفضل أن يوسع مداركه ويعمق مشاعره ، انه لا يريد أن يعرف الحقيقة بل يريد أن يراها ، لان العالم هو الذي يعرف أما الفنان فهو الذي يرى ، والعمل الفني لا يكون شيئا ان لم يكن هو هذه « الرؤية » .

وهكذا كان شتاينيك يقضى أيامه فى ريف كاليفورنيا يحثك بالفلاحين ويعاشرهم ويطلع على أخبارهم الخاصة ، حتى ترك الجامعة « جامعة سناتورد » ليعمل مرة فى مخزن خردوات ومرة فى ورشة صناعة ، ثم عاملا « باليومية » فى إحدى المزارع وعلى ظهر أحد المراكب وفى مصيدة من مصايد الأسماك .

والواقع ان احساسه العميق بكاليفورنيا ، ربما اضطره الى التعبير عن نفسه أدبيا ، فاكتشف موهبته الأدبية التى أثبتت وجودها فيما كتب عن أعمال .

المهم أن هذه التجارب التى تنز بالصور والمرئيات ، والتى تطفح بالمرارة والغلب هى التى أنهكت قوى شتاينيك فلم يقو على عمل شيء بعدها سوى أن يقعد ويكتب ما شاهده وما رآه . وأسفرت هذه الرؤى من أعمال شتاينيك ، وهى فى ظاهرها قصص وروايات ولكنها فى داخلها نجارب انسان ذكى حساس ، وحياة ناس غلابة كادحين .

وقد استهل شتاينيك حياته الأدبية بكتابة رواية « كأس من ذهب » ١٩٢٩ وكانت تدور حول حياة السير هنرى مورجان القرصان البحرى الشهير الذى روت شهرته الآفاق فى القرن السابع عشر . غير أن هذا الاتجاه الذى يستمد مضمونه من التاريخ ، لم يستمر بعد زمن فى أعماله الإبداعية التى استمد مضمونها من صراعات الفلاحين والكادحين والأجراء فى منطقة كاليفورنيا وهى الأعمال التى اكتسبت شهرة عالمية وجعلت من اسم شتاينيك يلمح بين أسماء ارنست همنجواى ، ووليم فوكنر ، وسكوت فبزنز جيرا لا .

فمن واديه الخصيب كتب « حقول الفردوس » ، وعن فلاحى بلده الصغيرة كتب « سكان ربع تورتيللا » ، وعن شوقه الى الأرض وحنينه الى الوطن كتب « شرقى عدن » ، .

أما عن عمله فى المزارع والحقول واشتغاله على ظهر المركب وفى مصيدة الأسماك ثم معاشرته للعمال الرحل والصناع ، وما رآه من صور الشقاء الرهيب والآلام المؤسسية والجور الاجتماعى كتب رواياته الثلاثة الكبرى « فى معركة غامضة » و « عن الرجال والفيضان » و « عناقيد الغضب » وبها حدد موقفه ازاء هذه الأوضاع ، وأسفر عن رسالته الاجتماعية تجاه الناس أو بالأحرى تجاه الشعب .

يقول شتاينيك فى تقديمه لرواية سكان ربع تورتيللا : « انه يهدف الى تسجيل سلسلة من القصص التى تدور حول بطله وافى ورفاقه على

حقيقتها قبل أن تنتشر انتشارا كبيرا ، وتؤخذ فيما بعد على أنها أساطير
صدفه » •

كانت مأساة بطله في الواقع أنه يجسد مباحج عدم تحمل المسؤولية
من خلال صورة واقعية لبطل مزيف ، لكنه لا ينتمى الى صالة أبطال
الأساطير القديمة •

هذه الصفة المأساوية تغطي على الرواية كلها بالرغم من روح الفكاهة
التي تبدو في الظاهر ، فهي ملحمة تدور حول هزيمة الانسان القوضوي
الذي لا يخضع لقانون الحياة ، فتكون نهايته •• الموت •

أما رواية « في معركة غامضة » فتتناول الاضراب على أنه ظاهرة
اجتماعية ، وفيها يصور شتاينبك جماعة من العمال المهاجرين استدرجوا
للعمل في إحدى المزارع تحت تأثير اغرائهم برفع أجورهم ، ولكنهم سرعان
ما يكتشفون انهم قد غرر بهم فلا أجورهم رفعت ولا مايتقاضونه من أجر
يكفى مجرد الأكل والشرب • ولا يجدون أمامهم حيلة سوى الاضراب حتى
ترفع أجورهم أو يحصلوا على ماوعدها به من أجر • ولكن أصحاب الأقطان
لا يستجيبون لهم ويحاولون سحق الاضراب أو المضربين ان استدعى الأمر ،
ولديهم كافة الوسائل من تهديد وتجويع وترويع الشائعات الكاذبة
ليحولوا عطف الأهالي عنهم وليحملوا القانون على الوقوف ضدهم ، وفي
النهاية يفشل الاضراب ويلقى المحرضون عليه مصيرهم المحتوم بين الموت
والهروب والاستلام •

بهذه النهاية المبلودرامية يفشل الاضراب ، ولكن شتاينبك ينجح
في كشف عطف القارئ على قضية العمال المهاجرين ، يكشف دون تحيز
عقائدي لمذهب من المذاهب أو تحامل موجه ضد نظام من النظم ••• غاية
الأمر أنه صور أولا وقبل كل شيء بأعتبارهم بشرا وباعتبارهم انسانا ،
وأنه اتخذ من اشفاقه على هؤلاء العمال ورغبته الجادة في اصلاح حالهم
« أرضية » يقيم عليها بناء روايته ، مستفيدا من معرفته الواسعة لطبيعة
العمال ودراسته العميقة لظاهرة الاضراب من جوانبها البيولوجية
والسيكلوجية والاجتماعية •

وهذا ما عبر عنه الناقد وارين فرنش في كتابه عن جون شتاينبك
بقوله : « انه ربما أسوأ فهم رواية « في معركة غامضة » لانها أول رواية
طويلة لشتاينبك كتبت بأسلوب موضوعي بسيط واضح ، ذلك الأسلوب
الذي اتقنه في قصصه القصيرة في مجموعة « المهر الأحمر » الذي استخدمه
في أغلب رواياته الهامة فيما بعد » •

والواقع أن شتاينبك كما يبدو في هذه الرواية من الأدباء المؤمنين بكرامة الفرد وإنسانيته ، لذلك فإن موقفه ضد الشيوعية واضح في الرواية . بل موقفه ضد كل شكل من أشكال التعصب لفكرة الحزبية المجردة التي تنتهك الكرامة الإنسانية ، وأية معركة يخوضها المتعصبون إنما هي في حقيقتها « معركة غامضة » .

وإذا كان شتاينبك قد نظر إلى أبطاله في هذه الرواية على أنهم وحدات اجتماعية لا على أنهم أفراد ، فإننا نراه في الرواية الثانية « عن الرجال والفيران » وهي ذات الوقت مسرحيته الأولى والفريدة التي يذهب أغلب النقاد إلى أنها أروع أعماله على الإطلاق . . . نراه يهتم بسلوك الفرد أكثر من اهتمامه بسلوك الحشد ، ويصور طبيعة العامل في مظاهرة الصداقة بدلا من تصويرها في موقف العدا .

ففي مفتتح هذه المسرحية نشاهد اثنين من العمال المهاجرين جاءوا لتوها من المدينة ، وهما هنا يقضيان الليل في غابة صغيرة قرب النهر حتى يطلع عليهما الصباح فيذهبان إلى إحدى المزارع ويتسلمان عملهما الجديد .

أما أحدهما واسمه لينى فأنسان خارق القوة ولكنه أهوج معتوه ، توقف نمو عقله في سن صغيرة وأخذ جسمه في النمو حتى أصبح يفوق حجم الإنسان العادي بكثير ، وكلما توقع منه الناس أن يتصرف تصرف الكبار ، أعنى التصرف الذى يتلاءم وجسمه ، أتى من الأفعال ما يعاقب عليه القانون .

وهكذا حتى ضاق لينى بالناس وبالمجتمع ، وتمنى له لو أنه مات أو كان حيوانا برياً يسكن الكهوف ويحيا في الأدغال .

أما الآخر واسمه جورج فهو رزين وهادئ يعرف كيف يزن الأمور ويقدر العواقب ، ويعرف أيضا كيف يحترم الإنسان لا لشيء إلا لأنه مثله . . . إنسان .

لذلك كان كل همه في الحياة هو أن يتحدث عن مزرعة طوباوية الناس فيها سعداء والطعام فيها وفير والعمل فيها خال من الاستغلال : « سيكون لدينا بيت صغير وغرفة خاصة بنا ، ولن تكون الأرض كبيرة المساحة حتى لا نعمل فيها كثيرا ، ولن نشتغل أكثر من ست أو سبع ساعات في اليوم ، وبذلك لا نحتاج إلى تعبئة الشعر إحدى عشرة ساعة كاملة . وعندما نزرع الأرض سنحصدها بأيدينا وبأنفُسنا ، وبذلك نعرف خير أرضنا ونذوق ثمرة كفاحنا » .

وثمة علاقة غير عادية تشد أحدهما إلى الآخر ، فهما يعملان ويحلمان معا ويطوفان البلاد جنباً إلى جنب ، ذلك لأن أحدهما نشأ وازدهر إلى جوار صاحبه ، ولأن جورج يشعر بأنه مسئول عن لينى لقاء الولاء المطلق الذى يكتنه له هذا الأخير « ولماذا ؟ لأن - لأنك وأنت معى تعنى بى وترعائى ، ولأن وأنا معك أعنى بك وأرعاك ، وهذا هو السبب » .

وتلك هى أنشودة الولاء التى يذكر بها أحدهما الآخر كلما دب بينهما الخلاف ، تما أكثر ما كان يضيق جورج بصاحبه فيصرخ فيه غاضباً : « يا الهى ، اناك مشكلة ، ولو لم تكن معى لاستقرت حياتى وسارت أمورى على مايرام » . وأكثر ما كان يعاتبه بلهجة قاسية : « وكلما فكرت فيما يمكن أن يكون عليه حالى بدونك شعرت بالضيق وأحسست بالغضب ، فانا لم أعد أحس معك بالراحة والاستقرار » .

ولكن جورج سرعان ما ينسى هذا كله أمام الولاء المطلق الذى يكتنه له لينى ذلك الولاء الذى دفع به يوماً أن يلقي بنفسه فى النهر تنفيذاً لأمر صاحبه « نعم ، قفز فى النهر رغم أنه لم يكن يعرف العوم إطلاقاً ، وكاد أن يغرق لولا أننى أنقذته ، ولما خرج من الماء كان مؤدباً معى فشكرنى ونسى تماماً انى أنا الذى أمرته بأن يقفز فى النهر . ومن يومها لم أعد إلى ذلك أبداً ، ومن يومها وأنا أحس بنوع من الخجل كلما تذكرت هذه الحادثة » .

وعلى ذلك كانت حياتهما معا سلسلة من المآزق و « المطبات » يقع فيها لينى ويخرجه منها جورج ، حتى كان « المطب » الأخير الذى وقع فيه لينى ف قضى على حلمهما بأن يجمعاً مبلغاً من المال يشتريان به قطعة من الأرض يزرعان فيها الحبوب ويربيان فيها الأرانب ذلك لأن لينى تورط فى قتل زوجة كيرلى ابن صاحب المزرعة ، فرأى جورج أن يقتل صديقه بريده الرحمة بدلاً من أن يقضى عليه كيرلى ورفاقه ببد غادرة . ويحدث هذا فى المكان الذى قضى فيه الليل ، فى الغابة الصغيرة قرب النهر عندما يدير لينى ظهره ويتطلع إلى الأفق البعيد حتى يغرق فى نشوة حلمه الوردى الجميل .. حلمه بقطعة الأرض .

وبين الصديقين يدور هذا الحوار الأليم الموجه الذى هو فى حقيقته وداع للشمس وهى تغيب فى الأفق ، وللإنسان وهو يغرق فى اللا نهاية ... فى العدم :

لينى : خبرنى عن المستقبل .

جورج : أنظر عبر النهاية يا لينى ، وسأقرأ عليك المستقبل كما لو كنت تراه ، « ستكون لدينا قطعة أرض » .

لينى : « ونعيش على خير الأرض » .

لينى : أين ؟

جورج : هناك عبر النهر مباشرة ، ألا تراها يا لينى ؟

لينى : أنى أنظر يا جورج ، أنى أنظر .

جورج : حسنا ، سيكون كل شيء على ما يرام هناك ، لن تكون هناك مشاكل ولا عقبات ، ولن يؤذى انسان آخر أو يسرقه ، سيكون كل شيء على ما يرام .

وهكذا استطاع شتاينبك فى هذه المسرحية أن يشيد عالما من انوهم فى مقابل عالم الواقع ، وأن يجمع على صعيد واحد بين الحقيقة والمجاز ، فهروب العالمين من المدينة الى المزرعة يمثل الانسحاب من عالم الواقع والارتقاء فى أحضان الطبيعة ، والصداقة الحميمة بينهما تعبر عن الثنائية القائمة فى كيان الانسان بين العقل والبدن بين الارادة والغريزة بين الوعى واللا وعى ، أما حلمه معاً أو حلم لينى وهو بمثابة الجانب البدائى فى الانسان فيمثل حنين الانسان الدائم فى العودة الى الأرض رمز الأم والرحم والولادة من جديد .

هذه الأرض هى أعلى ما عند الانسان وهى أئمن ما فى الطبيعة ، وإذا كان الروائيون قد دأبوا على تصوير دنيا الأرض معارضة لدنيا الآلة فليس ذلك صحيحا ، لأن الانسان عند شتاينبك هو الذى صنع الآلة وهو الذى يديرها ، وليس الخطأ فى ذلك وإنما الخطأ فى ذلك أن يسلم الانسان نفسه للآلة ويضحى من أجلها بأسمى فضائله .

والواقع أن مسرحية « رجال ويران » التى كتبها شتاينبك عام ١٩٣٧ تعد بمثابة التحفة الأدبية التى جلبت لصاحبها الشهرة والمال والتقدير ، وهى فى الحقيقة مسرحية وضعت فى قالب الروائى ، وامتازت بالكمال الفنى فيما يختص بالبناء ذى السرد المركب ، والمعمار الموضوعى الى أقصى حد .

وعلى الرغم مما فى المسرحية من أحداث مأساوية ، فانها ليست مأساة بالمفهوم التقليدى ، فهى تدور حول انقصار ارادة البقاء ، بمعنى انها لا تجسد هزيمة الانسان فى مواجهة الطبيعة القاسية الغادرة ، لكنها نحكى حكاية الانسان المنتصر دائما على الطبيعة .

ويوضح الناقد بيترو اليسكلا فى كتابه « عالم شتاينبك الكبير » أن مسرحية « رجال ويران » تتناول فارسا من طبقة أدنى ، وشخصا تحت

الرعاية يشتركان في حلم لا يمكن أن يتحقق لافتقار الشخص الأخير الى المقدمة العقلية التي تجعله يصمد أمام كل أوجه الإغراء .

وهذا هو المعنى الذى أدار عليه شتاينبك روايته الكبرى « عنقيد الغضب » وفيها يعود الى تصوير أحوال المعيشة بين أوساط العمال المهاجرين فيصف حاضرهم التعكس ومستقبلهم المؤسى على نحو يدعو الى انصافهم ، وتقرير أجور عادلة لهم ، واعطائهم حقهم فى العيش الكريم ومنحهم قطعة صغيرة من الأرض يملكونها ويزرعونها ويعيشون بها ولها وعليها .

وليس أدل على نبيل عاطفة هذا الكاتب وصدق مشاعره . من « فى أثناء اقامته بين هؤلاء العمال ليكتب عنهم روايته « عنقيد الغضب » نسي نفسه ونسى فنه أمام هول ما رأى ، ولم يذكر شيئا سوى هذا الذى يراه :

« هنا خمسة آلاف أسرة تموت جوعا ولا أعنى أنها جائعة وانما هى تموت فعلا من الجوع ومن المضحك أن التأليف والكتب تعدو شيئا صغيرا خسيسا تجاه أمثال هذه المآسى ٠٠٠ » فآلاف الكتب وآلاف الدولارات لا تساوى شيئا عند هذا الكاتب أمام انسان يموت .

وفى عام ١٩٤٢ كتب شتاينبك أول رواية تتخذ مضمونها من الحرب العالمية الثانية ، وقد أتارت ضجة كبرى ، اذ هاجمها بعض النقاد من أمثال جيمس نيربر على أساس أن شكلها يبدو عليه الصنعة والتصنع ، وأن مضمونها زاهر بمهادنة النازية ، ولكن ما أن انتهت الحرب واستقرت الأوضاع حتى أجمع على أن « أفول القمر » كانت فاشلة الى حد ما كدعاية سياسية وان رجعت شهرتها الى ما فيها من روح السخرية التى تثير اعجاب كل المفكرين الأحرار .

والواقع أن رواية « أفول القمر » قد ألقت لكى تمسرح مباشرة مثل رواية « رجال ويران » ومهما يكن من شئ ، فقد نجح شتاينبك فى خلق العلاقة العضوية بين الوسيلة التى تتمثل فى السرد وبين الرسالة التى يحرص على أن يوصلها الى القارىء .

وهكذا نجد شتاينبك ينخرط فى الاتجاه العام للأدب الأمريكى وهو الذى يميل الى التقليل من وجود عنصر الشر فى الحياة ، وتغليب جانب الخير والدعوة الى النظرة المتفائلة التى تعلوها ابتسامة الأمل المشرق .

وبذلك كان شتاينبك أقدر من معاصريه الكبارين أرنست همنجواي ،
وليم فوكنر على وعى الشر واتخاذ موقف براجماتي بأزائه ، يفضى فى
النهاية الى ازالته أو على الأقل الى التقليل من وجوده ، فقد أطلق همنجواي
خياله للشكوك والأوهام ومحاولة استكناه سر الحياة مما أفضى به الى
موقفه من أن الحياة معركة خاسرة المنتصر فيها لا يكسب شيئاً .

أما فى فوكنر فقد انصرف الى تصوير عامل النفس وآفات المجتمع
وانهيا. الأسر فى الجنوب الأمريكى مما أفضى به الى اقامة عالم من الوهم
أقوى فى حقيقته من عالم الحقيقة .

أما جون شتاينبك فقد استطاع أن ينتقل من الجانب البيولوجى
أو الحانب الحيوانى فى الانسان الى ما وراء هذا الجانب ، الى ما يمكن
تسميته بالاحساس الصوفى بالحياة ، والالتزام الكامل نحو الانسان .

تلك هى التنوعية الأساسية فى مسرح شتاينبك وفى رواياته ، انه
يركز على هذا التناقض الساخر الذى تنهض عليه الحياة الانسانية ،
فالانسان فى نظره حيوان زاخر بالتناقضات الصارخة والفاضحة ، وخاصة
عندما يدعى الاعجاب بشيء ثم يسعى للحصول على شيء آخر .

لكن الحياة كما يقول شتاينبك لا ترحم الانسان عندما يرتكب هذه
الحماقات والتناقضات ، فاذا بحثنا عن الصراع والاحباط والفشل الذى
يصيب الانسان وجدناه يتمثل بوضوح واضح فى التناقض القائم بين
ما يقوله وما يفعله ، أو بعبارة أخرى فى صراعه الدائر بين قوة الارادة
ووضوح البصيرة .

المسرح الطليعى عند ادوارد آلبى

« يالها من محاولات كثيرة تلك التى
بذلناها من أجل الاتصال .. الاتصال
بأى شىء ، بأى شخص ، بأى كائن حى
أو غير حى » .

المسرح . . ذلك الفن الذى وصل ولم الفرنسيين به الى درجة الاقتناع بأنه لا يمكن أن ينشأ ويحيا الا فى فرنسا شأنه فى ذلك شأن سائر الفنون ، يبدو أنه بدأ يتخلى عن مدينة النور منذ أن غيرت الريح اتجاهها ، وجاءت من الخارج بمسرحيات أجنبية أخذت تعلى خشبة المسرح عاما بعد عام . كان آخر هذه المسرحيات مسرحية « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » التى قدمت على مسرح النهضة بباريس خلال أحد المواسم ، وحقت نجاحا لم يكن يتوقعه أحد مما حمل النقاد على الالتفات الى الشاب الطليعى ادوارد ألبى ، كما حمل الفرنسيين على اعادة النظر فى حقيقة اقتناعهم بأن المسرح لا يمكن أن يعيش الا فى مناخ فرنسى .

وهكذا بدأ ألبى يغزو فرنسا ، وهكذا تعرف اليه الفرنسيون ، تعرفوا اليه فى النهاية بدلا من أن يتعرفوا عليه من البداية . وما أن فتح الطريق أمام الكاتب الشاب حتى دفع بأولى مسرحياته « قصة حديقة الحيوان » ومسرحيته الثانية « الحلم الأمريكى » دفع بهما الى مسارح باريس ، وأصبح اسم ألبى بين يوم وليلة من الأسماء المألوفة لدى رواد المسرح الفرنسى فضلا عن مثليه ونقاده .

لقد أثرى بأعماله المسرح الأمريكى الى جانب أعمال تنيسى وليامز وآرثر ميللر ، كما أضاف بهذه الأعمال روائع لا تنسى الى خشبة المسرح العالمى .

وهو فى كتابته يعتمد على المواقف لا على الألفاظ ، بحيث يختلط الحزن والمضحك فى نهاية الحدث ، وربما كان هذا شبيها بعبقريه بيراندللو عندما أراد أن يضحك الانسان على مأساته . وأن يكشف له بصورة ساخرة أحرانه وأشجانه .

وقد يرجع الاهتمام بألبى الى أنه لم يحصر نفسه فى مكان دائرة

فكرية أو فنية معينة ، بحيث يكررها فى تنوعات مختلفة فى أعماله المسرحية ، بل حرص على أن ينوع موضوعاته ومضامينه الفكرية ، وكذلك أساليبه وأشكاله الفنية على نحو يصعب معه إطلاق حكم نقدى عام على أعماله ككل ، وأن الدراسة التحليلية الموضوعية لمسرحه ، تحتّم علينا مناقشة كل مسرحية وتحليلها على حدة ، حتى يمكن تقديم صورة شاملة وغير مبتورة تمكن الناقد من إصدار كلمة الشخص على مسرح ادوارد ألبى .

وعلى الرغم من تفاوت انجازات ألبى فى فترة الستينيات وتراوحها بين الجودة والعمق وبين التصنع والضالة ، فلا يزال يحتل مكان الصدارة فى جيل الكتاب الذين كانوا بعد ويليامز وميكل .

ولكن من هو ادوارد ألبى ؟ وما هى قيمته الحقيقية ؟

ان طفولة هذا الكاتب الدرامى الشاب الذى لم يبلغ بعد الأربعين من عمره ، تعتبر بحق قصة درامية ، فبعد أسبوعين من مولده تخلى عنه أبواه الحقيقيان ، تخليا ليتبناه المليونير أيد ألبى صاحب أكبر المسارح الأمريكية والذى توفى بعد أربع سنوات فقط ، وبذلك يكون ادوارد ألبى قد تلقف المعلقة الذهب لأنه لم يولد وهى فى قمة . وهكذا عرف الفتى وهو فى سن مبكرة الستار والملابس والديكور وسائر أسرار حرفة برودواى الخفية .

ولما كان هذا اللورد الصغير يذهب إلى المدرسة بالسيارة الرولزرويس ، وكان فى انتظار بلوغ سن الرشد لكى يحصل على التركة التى أوصت بها جدته ، والتى قدرت بمائة ألف دولار ، كان من الطبيعى أن ينشأ الفتى ادوارد منحرف السلوك لا يكتثر ولا يبالي بأحد ، فاذا أضفنا إلى هذا كله أنه لم يكن يجهل شيئا عن حقيقة أصله ، استطعنا أن نتصور كيف كان سلوكه شيئا لا يطاق ، وكيف كان جرحه الدفين مما يؤثر فى أفعاله وأقواله . وهذا ما عبر عنه بقوله : « كنت سعيدا وغير سعيد ، وكنت كلما أزددت سعادة من الخارج زادت التعاسة التى فى أعماقى » .

وهكذا كان ادوارد فرانكلين ألبى الثالث . هكذا تسمى الأسرة الكبيرة . يطرد من المدارس ولا يعيده إليها الا نفوذ أسرته ، الى أن التحق بالكلية الحربية التى طرد منها هى الأخرى فقرر ألا يلتحق بعد ذلك بأى معهد على الإطلاق . من هنا بدأ ابن المسارح الثرى يجرب قلمه فى كتابة قصائد من الشعر العاطفى الردى وهو بعد فى الثانية عشرة من عمره ، وكان من حسن حظه أن واحدة من هذه القصائد لم تنشر له فى ذلك الحين .

وأن الشاعر و. هـ. أودن نصحه ساخرا بأن يجرب قلمه في كتابة قصائد أخرى من الشعر الجنسي الخليع ، لانه فجأة وعلى غير انتظار صمم أن يسترد اعتباره وأن ينتقم لهذه الأيام ، فالتحق بكلية ترينتي للفنون الدرامية ، وكان فيها مثالا للطلاب البجاد طوال عام ونصف عام .

وما أن انتهى ادوارد من دراسته القصيرة هذه وحصل على تركة جدته ، حتى ترك مسقط رأسه ورحل الى جرينوفيتش شانه في ذلك شأن كل شاب أمريكي حاد الطباع ، حيث عمل بتجارة الاسطوانات ثم بتجارة الكتب ، وأخيرا عمل موظفا بشركة ويسترن ، أى أنه تمارس بأعمال بعيدة كل البعد عن الخط الأدبي الذي وصل الى منتهاه . وحتى عامه الثلاثين لم يكن ألبى قد حقق شيئا من طموحه الأدبي وكان لا يزال يحيا حياته البوهيمية العقيمة الى أن التقى بالكاتب المسرحي الشهير ثورنتون ويلدر الذي كان أول من تنبه الى موهبته وأول من دفع به الى الكتابة ، وبالفعل بدأ ادوارد ألبى يكتب مسرحيته « قصة حديقة الحيوان » التي قرغ من كتابتها بعد أسبوعين اثنين من اختمار الفكرة في خياله ، ولكن المنتجين التجاريين رفضوا اخراج هذه المسرحية التي وصفوها بأنها شاذة ، والتي كتبها على حد تعبيرهم ابن السلطان ريد ألبى بالتبني .

وتصادف أن قرأ نص المسرحية ريتشارد بان أحد كبار المنتجين المسرحيين في أمريكا فاتفعل بالنص انفعالا حادا ، وقرر أن يقدمه مع نص آخر لصمويل بيكيت في سهرة واحدة على مسرح صغير من مسارح برودواي ، وبالفعل تم تقديم النصين في عام ١٩٦٠ واستمر العرض المسرحي طوال سنتين بنجاح باهر ودونما انقطاع ، مما شجع ألبى على كتابة ثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد هي « صندوق الرمل » و « موت بيسي سميث » و « الحلم الأمريكي » . ولكن المسرحية الأولى « قصة حديقة الحيوان » وهي كوميديا كتبت على طريقة يونسكو ، هي التي احتوت على كافة العناصر التراجيدية التي تضمنتها مسرحيته الشهيرة « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » وهي المسرحية كاملة الطول التي قدمت عام ١٩٦٢ في حي برودواي وعلى مسرح بيلي روز ، وأثارت مناقشات طويلة في مهرجان الفنون الذي عقد في أدنبرة ، وجعلت من ادوارد ألبى بين يوم وليلة كما يقولون كاتباً طليعياً من الدرجة الأولى .

والآن تعقد المقارنات بين مسرح ادوارد ألبى ومسرح يوجين أونيل ، كما تعقد بينه وبين Tennessee Williams الذي نعم بمثل هذا النجاح منذ سنوات طويلة مضت ، غير أنه اذا كان يوجين أونيل قد بهر جمهور المسرح الأمريكي بأسلوبه التعبيري في ادارة الحوار ، وتحليله السيكولوجي في صناعة

الشخصيات ، ونزوعه المأساوى فى تعاطى قضايا انسان القرن العشرين ، فان ادوارد ألبى مثل تنيسى وليامز لم ينل ما ناله من نجاح دون أن يدفع ثمن ذلك سخط الآخرين وأحقادهم ، فقد أتهم بالسادية والشذوذ الجنسى وكافة الاتهامات المغرضة ، كما قيل عن شخصياته المسرحية انها منفرة وتدعو الى الاشمئزاز » . ولقد تجاهله بعض النقاد أما البعض الآخر الذى اهتم به فقد أجمع على أن نجاحه لا يرجع الى موهبته بمقدار ما يرجع الى القنص فى موهبة معاصريه ، وأن الجمهور كان مضطرا الى قبول ما يقدمه ألبى لأن أحدا غيره لم يقدم لهم شيئا آخر سواء . وازاء كل هذه التحديات لم يجد الكاتب المفترى عليه غير هذه الاجابة البسيطة ٠٠٠ الوائقة والساخرة فى نفس الآن : « واذا كانت مسرحياتى مسرحيات جديدة فماذا أنتم قائلون ؟ » .

وأخيرا يحى الاعتراف بموهبة الكاتب ، يحى بعد طول اضطهاد وطول انتظار ، واضطهادهم له وانتظاره حتى تعرض مسرحيته الأخيرة « تني ليس » التى قدمت فى أواخر عام ١٩٦٤ ، فأجبرت النقاد جميعا على الاعتراف بموهبة الكاتب الدرامى الجديد ألبى : قال عنه البعض ان مسرحيته الأخيرة حدث حاسم يشير الى ميلاد مسرح أمريكى جديد ، وقال البعض الآخر انها بقايا من رماد الواقعية الأمريكية التى أسرع اليها ادوارد ألبى فأشعل فيها النار ، أما البعض الآخر فهو الذى قال ان ادوارد ألبى بحق هو استرندبرج صغيرا ، ويوجين أونيل جديدا ، وتنيسى وليامز آخر .

تلك كانت أهم الأحداث البارزة فى حياة ادوارد ألبى ، وهى الأحداث التى اتخذها ركائز محورية أدار عليها مسرحياته جميعا ، وبخاصة أولى مسرحياته القصيرة « قصة حديقة الحيوان » التى تمثلت فيها هذه الأحداث ، الى أن جاءت أولى مسرحياته الطويلة « من يخاف فرجينيا وولف ؟ » بلورتها وقدمتها فى ثوبها الدرامى الأخير .

وقبل أن نتكلم عن المضمون الدرامى فى مسرح ألبى وهو المضمون الذى صبه فى مسرحيته القصيرة ثم عاد فتناوله فى مسرحيته كاملة الطول ، نتكلم عن شكل المسرحية القصيرة أو المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهو الشكل الذى ارتضاه ألبى وبرع فيه حتى أصبح ملمحا من ملامح فنه الأساسية ، فعند ألبى أن هذا الشكل هو الذى يمكنه من تركيز العبارة وتكثيف الحوار واطلاق الفكرة بقصد ومباشرة ، دون أن يقع فى هو الاطالة والتكرار ، ودون أن يتورط فى شرك النهايات السعيدة .

ومن هنا ندد ألبى بمسرحيات الفصول الثلاثة التى تقول كل شيء

فى الفصلين الأولين ولا تجد بعد ذلك ما تقوله فى الفصل الثالث ، الا أن يكون تفسيراً للأحداث واقتراحاً للحلول ، بحيث يخرج المتفرج وقد اكتملت فى ذهنه الدائرة فلم يعد أمامه ما يفكر فيه ، لان المؤلف هو الذى فكر له . ولذلك فإن ألبى يتمرد على المسرحية التقليدية ذات الفصول الثلاثة لأنه ليس ثمة فصل ثالث فى الحياة ، ولأنه اذا كانت الفصول المسرحية الثلاثة تقابل حالات الزمن الثلاث ، الماضى والحاضر والمستقبل ، فعند ألبى أن الموجود الحقيقى زمن واحد هو الحاضر لان الماضى لم يعد له وجود وانما الموجود هو تذكر الماضى ، والمستقبل لم يجد بعد وانما الموجود هو انتظار المستقبل ، ولما كان التذكر والانتظار فعلين يتمان فى الحاضر فان الزمن الحقيقى هو الحاضر ، وهو حاضر دائم أو حاضر أبدي ان صح هذا التعبير .

وهنا يتضح لنا تأثير ألبى بما عرف فى الأدب الحديث بتيار الوعى أو مجرى الشعور ، حيث تسقط أبعاد الزمن الرياضى ونصبح بإزاء زمن سيكولوجى لا يعرف الماضى من الحاضر من المستقبل ، لأن الأحداث تتدهام وتنتال فى تيار دافق من الصور والأحاسيس فيصبح كل شىء داخلًا فى كل شىء .

وهذا هو معنى استخدام ادوارد ألبى لاسم فرجينيا وولف فى عنوان مسرحيته قبل الأخيرة ، لان اسمها مرادف لهذا الأسلوب ، أسلوب المونولوج الداخلى الذى يكشف عن مخبوء اللا وعى ومكنون اللا شعور ، والذى بدأه مارسيل بروست ومضى فيه جيمس جويس وبلغ قمته عند فرجينيا وولف . غير أن استخدام ادوارد ألبى لأسلوب المونولوج الداخلى يختلف عن استخدام غيره من الكتاب ، بحيث يمكننا أن نفرق بين المونولوج الداخلى بمعناه التقليدى والمونولوج الداخلى بمعناه العصرى أو المعاصر ، فالأخير يتميز من حيث مادته بتعبيره عن أشد الأفكار استتاراً ، تلك الأفكار التى تكون أقرب الى اللا وعى ، ويتميز من حيث طابعه يسبقه لكل ترتيب منطقي ، لانه يعبر عن الخواطر فى مرحلتها الأولى حال ورودها الى الذهن ، وأما من حيث شكله فيتميز بجملة وعباراته التى تخضع لأقل عدد ممكن من قواعد اللغة . والغرض من هذا كله هو اشعار النظارة بأن هذه الأفكار هى الأفكار لحظة ورودها الى الذهن ومرورها فى مجرى الوعى أو تيار الشعور .

والذى يهمنا الآن هو أن هذه الاعتبارات مجتمعة هى التى جعلت ادوارد ألبى يثق فى شكل المسرحية ذات الفصل الواحد ، ويتكمن من صناعتهما ببراعة نادرة جعلت أحد النقاد يصفه بأنه « ملك الحوار » . والحقيقة أن سقوط المسرحية كاملة الطول ، وقيام المسرحية ذات الفصلين

او الفصل الواحد هو الطابع الغالب على انتاج كتاب الدراما المعاصرة ،
واذا كان ادوارد ألبى قد أصبح علما على هذا الشكل المسرحى ، ورائدا
يرتاد به زملاؤه من أمثال جاك جلبر وباك ريتشارد سون وآرثر كوبيت ،
فالفضل فى ذلك يعود الى كتاب الموجة الجديدة فى الدراما وبخاصة بيكيت
ويونسكو اللذين آثرا المسرحية ذات الفصلين أو الفصل الواحد ، والتي
تنتهى بعلامة تعجب واستفهام لا يعود معها مكان للحلول السعيدة .
فالحياة نفسها ليست حلا وانما هى مشكلة ، وليست اجابة بمقدار
ما هى سؤال .

فاذا انتقلنا الى المضمون الدرامى الذى يصبه ادوارد ألبى فى هذا
الشكل ، استطعنا أن نعبر عنه بكلمة العزلة أو الاغتراب فظاهرة الاغتراب
هى التى تلح على كل أعمال هذا الكاتب وتطلعنا خافتة أحيانا وصارخة
أحيانا أخرى ، على أنه ليس الاغتراب الشائع المألوف الذى يتمثل فى اقامة
الانسان وحيدا فى مكان أو انتقاله وحيدا من بلد الى آخر ، وانما هو
الاغتراب العميق ، الاغتراب الكامل ، الاغتراب الذى يبدأ من المستوى
البيولوجى حتى يصل الى المستوى الروحى مارا بالمستوى الاجتماعى ،
وهذا ما عبر عنه ألبى على لسان جيرى بطل « قصة حديقة الحيوان »
يقوله : « يا لها من محاولات كثيرة تلك التى بذلناها من أجل الاتصال ..
الاتصال بأى شيء ، بأى شخص ، بأى كائن حى أو غير حى » .

فبطل هذه المسرحية هو التجسيد الكامل لعزلة انسان المجتمع
الأمريكى ، ذلك الانسان الذى يقف وحيدا على الرغم من وجوده وسط
الملايين ، ويعيش وحيدا على الرغم من أنه يسكن فى عمارة آلة بالسكان ،
لقد انقطعت سبل الاتصال بينه وبين الآخرين وعيشا يحاول أن يشعر
بالحياة من خلال الغير ، أو أن يحس بالعالم من خلال الآخر ، فالتناس من
حواله موات .. ألف موات : « ان الانسان اذا عجز عن التعامل مع الناس
وجب عليه أن يبدأ من نقطة أخرى ، أن يبدأ بالتعامل مع الحيوانات » .

وعيشا يحاول أن يعقد صلة بينه وبين كلب من الكلاب الضالة فالكلب
يرفضه هو الآخر ، ولكنه يعود فيقول : « على الانسان أن يبحث عن طريقة
يوجد بها علاقة بينه وبين شيء ، اذا لم تكن هذه العلاقة بينه وبين الناس ،
فلتكن بينه وبين شيء ... بينه وبين سرير ، بينه وبين مرآة ، بينه وبين
سجادة ، .. وهكذا أصبح اتصال الانسان بالناس بل بالحيوانات بل
بالأشياء حلما بعيد المنال ، حلما مستحيل التحقيق ، حلما ثقيل مزعجا ،
انه الكابوس الأمريكى .

والمعنى غير المباشر الكامن فى خلفية المسرحية هو أن الاعتراب أو اللا انتماء طريق مغلق ، وان بدت المسرحية على السطح فى منتهى الضحالة والسذاجة ، للمشاهد العادى ، فنحن فى المسرحية نرى جبرى شابا أشعث الشعر ، يجلس فى سينتروال بارك نيويورك على مقعد فى مواجهة بيتير الذى يتألق فى ملبسه ، ويبدو الشعر الأبيض فى رأسه تاجا من الفضة .

وسرعان ما يدرك أنه فى منتصف العقد الرابع من عمره ، يحاول جبرى أن يجتذب اهتمام بيتير فيحكى له عن محاولته الفاشلة فى إقامة نوع من الصداقة بينه وبين كلب صاحبة المنزل الذى يسكن فيه ، وبعد « مونولوج طويل » يوجه جبرى سكينه الى بيتير الذى وقف أمامه كسلاح صلب يدافع عن نفسه ، واذا بجبرى يلقي بنفسه عليه فيما لو كان متمعدا ، وعندما يشعر بدنو أجله ، وأنه على وشك أن يفارق الحياة ، يقول لبيتير : « شكرا لك يا بيتير . . فقد قصدت الى ذلك قصدا . . وقد أمتعتنى يا صديقى العزيز » .

هذه « الثيمة » الأساسية ثيمة العزلة والاعتراب التى بثها ألبى فى تضاعيف مسرحيته الأولى « قصة حديقة الحيوان » سيجدها القارئ فى غاية السذاجة والضحانة ، اذا اقتصر على فهم هذا المعنى المباشر ، ولكنه اذا ما غاص فى العالم الرمضى عند ادوارد ألبى فسيجد من الأعماق والأبعاد ، يمنح المسرحية خصوصية درامية . فالشذوذ الجنسى هو النغمة الرئيسية فى المسرحية ، وهو ينظر اليه على أنه أحد الأمراض المأساوية التى تصيب النفس البشرية ، فجبرى لا يحاول بصراحة أن يمارس الشذوذ مع بيتير ، ولكن سلوكه يؤكد رغبته فى هذا النوع من الممارسة ، بل ان كل كلمة ينطق بها توحى الى المتفرج الواعى بأحد الرموز التى تجسد هذه الرغبة ، ونظرا لان بيتير لا يدرك أن واقع الجفية التى تجبر جبرى على أن يسلك نحوه هذا السلوك ، فان سلوك بيتير نفسه يتحول الى نوع من الكوميديا القائمة على الجهل بنوايا الآخرين .

وألبى يشبه تنيسى ويليامز فى ذلك الى حد كبير ، فهو عندما يقوم بترجمة الشيء المادى المجسد الى رمز درامى ، فسرعان ما يتبادر الى ذهن المتفرج كل ما يرتبط به من آلات ، وإيحاءات . واذا ما استطاع المتفرج أن يفك هذه الرموز ، بدت المسرحية حافلة بهذا كله . ولذلك فان مسرحيته « قصة حديقة الحيوان » تجمع بين الوعى العميق بوحدة الانسان فى هذا الكون ، وبين الشكل الفنى المتكامل الذى يجعلها من أروع ما أنتج المسرح الأمريكى المعاصر . على أن هذه القيمة الأساسية ، هى التى عاد اليها ادوارد ألبى فكثفها وعمقها وأدار عليها مسرحيته الشهيرة « من يخاف

فرجينيا وولف ؟ » . فهي مسرحية تقع في ثلاثة فصول لكل فصل عنوان هي على التوالي : اللهو ، والتطهير ، والاخلاص ، وتدور أحداثها حول الزوج باعتباره علاقة اجتماعية متكاملة تقوم على الرغبة في الانجاب وتكوين أسرة وهي اللبنة الأساسية في صنع المجتمع ، فليس الزواج غاية في ذاته وإنما هو وسيلة من وسائل التواصل والاستمرار ، فإن لم يؤد الغاية منه استحال الى علاقة عقيمة واهية ليس لها رصيد بشري مشروع .

والهيكل الأساسى للمسرحية يبدأ من ناحية المضمون ولكنه ليس كذلك من ناحية الرمز والدلالة ، فالزوجة مارتا وهي ابنة مدير لحدى الجامعات ، تزوجت من جورج المدرس بالجامعة على أمل أن تتيح له الفرصة ليحقق حلمها في زوج ناجح نجاح أبيها ، يصبح نجما من نجوم المجتمع وخلفا لأبيها في إدارة الجامعة ، فهي لم تتزوجه عن حب ولا هو أحبها كل ما هنالك أنها رأت فيه شابا طموحا في مستهل حياته الجامعية ، أمامه إمكانات التحقق والتواجد ، وما هي الا واحدة من هذه الممكّنات . . ابنة مدير الجامعة .

فاذا كانت مارتا في شبابها قد مرت بتجربة جنسية عنيفة على نمط تجربة الليدى شاترلى ، أفقدتها عذريتها وألجأتها الى عملية جراحية تدارى بها الفضيحة وتخفى وراءها الحقيقة ، فها هو الشخص الذى يجرى وراء السطح اللامع ولا يهمه ما تحت السطح ، ها هو أستاذ التاريخ الذى لا يهمه التاريخ وإنما يهمه قسم التاريخ : « لقد توليت رئاسة قسم التاريخ أربعة أعوام خلال الحرب ، ولكن ذلك لان الجميع كانوا فى الحرب . . ثم عادوا جميعا . . لان أحدا منهم لم يقتل . . أليس ذلك عجيبا ؟ لم يقتل رجل واحد من هذه الجامعة انه أمر غير معقول » . فجورج هو الآخر وصولى نهاز تزوج مارتا على الرغم من أنها لا تحبه ، وعلى الرغم من أنها تكبره بست سنوات ، وعلى الرغم من مضي عشرين عاما على زواجهما فهما لم ينجبا حتى الآن ، ولكن هل هذا لانهما عقيمان لا قدرة لهما على الانجاب أم لان الوقت لم يحن بعد ؟

الوقت لم يحن بعد ، هذا هو الجواب التبريري الذى يوهمان به نفسيهما ابقاء على العلاقة الواهية التى تربط بينهما ، وحتى يحين الوقت نراهما يقضيان ليالهيما فى حفلات اجتماعية صاخبة يفرغان فيها طاقتهما الأبوية المعطلة . وفى واحدة من هذه الحفلات وفى بيت مارتا وجورج يلتقيان بزوجين آخرين هما نك وهنرى . . مثقفان مثلهما ولكنهما أصغر سنا وأقل تلهفا على الأطفال ، اند قصة زواجهما لا تقل غرابة عن قصة زواج مارتا وجورج . . . علاقة زوجية فاشلة لم تقم أصلا على الحب وإنما

قامت على الوصولية والانتهاز... فنك لم يجب في زوجته إلا ثروة أيبها الهائلة ، وهنى لم تحب في زوجها الأ قوة عضلاته وفراة جسده ، ولكنها القوة العقيمة التى تثير ولا تنتج أو التى لا قدرة لها على الانجاب .

غير أن عدم الانجاب هنا يختلف عنه هناك ، لأن عدم الانجاب فى حالة مارتا وجورج راجع إلى قصورها الجنسى وإلى عجزهما البيولوجى ، بينما هو فى حالة نك وهنى راجع إلى نظرتهما العقيمة إلى الناس وإلى الحياة ، فلا هو شاعر برغبة ملحة فى الانجاب ، ولا هو واجد المبرر الكافى لاقناع زوجته بضرورة الانجاب . فكلما حملت منه ذهب وأجهضت نفسها لأنها تخشى الانجاب وتخشى الناس وتخشى الحياة .

يحدث هذا كله فى الحفلة الصاخبة حيث يتماذى كل فرد من أفراد هذه المجموعة الزوجية الفاشلة فى شرب الخمر إلى الدرجة التى يفقد فيها وعيه ولا يعود يشعر بشيء ، وما أن يفقد وعيه ويدوب الخط الفاصل بين الشعور واللا شعور حتى يبدأ تيار حياته فى التدفق والانشيال . فى التداعى والتتابع . لقد غاب الرقيب وسقط الزمن بمعناه الرياضى وأصبحنا بأزاء زمن سيكولوجى لا ماض فيه ولا حاضر ولا مستقبل ، إذن فليحك كل منهم عن كل شيء دون أن يخشى شيئا ، ودون أن يخاف فرجينيا وولف .

وتتطور المواقف فى المسرحية ، حين تبدأ كل شخصية فى الانفصاح عن مكنون نفسها ، بفعل الخمر الذى يرى فى الأوردة والشرابين ، ومن خلال ذلك كله يؤكد ألبى أن المظهر الخارجى الذى يحرص كل انسان على تقديمه إلى المجتمع ، ليس الا واجهة خارجية ، تخفى وراءها كل حقائق حياته الرهيبة ، والتى يؤكد لها لفظ « الذئب » الذى هو ترجمة لكلمة « وولف » الاسم الثانى لفرجينيا وولف الكاتبة الروائية الشهيرة ، والتى عاشت حياة بالغة الشذوذ والغرابة .

فى الفصل الأول تصرح مارتا بعد أن شبعت من السكر بحقيقة شعورها تجاه زوجها الذى لم يصل بعد إلى درجتها من السكر ، فتقول انه تزوجها فقط لأن أباه هو عميد الكلية ، وذلك على أمل أن يستحوذ على العمادة ، بينما يقول جورج لينك الأستاذ الذى عين حديثا بالجامعة ، ان الطموح فى الحياة الجامعية لا يعتمد على الكفاءة العلمية ، ولكنه يقوم على المهارة التى تدار بها لعبة الكراسى الموسيقية ، بصرف النظر عن الضرورات الأخلاقية ، التى قد تقف عقبة فى سبيل تحقيق طموحه الاجتماعى والجامعى .

وفى الفصل الثانى تندمج المجموعة بعضها مع البعض الآخر ،

فيحكون قصصا غريبة بحيث يغرى الجميع من الداخل بالتدريج ، حتى تكتشف أن نيك المغرور برجولته قد وصل الى مرحلة من السكر ، جعلته لا يحاول ممارسة الجنس مع مارتا على الرغم من ترحيبها بهذه المحاولة .

والأهم من هذا كله هو ما تكتشفه من أن الابن الذى طالما تكلم عنه جورج ومارتا لم يكن الا أكذوبة كبرى يداريان بها فشلها فى حياتهما الزوجية والجنسية ، وبذلك تكون هى التعرية السيكلوجية هى المضمون الأساسى الذى قام عليه البناء الدرامى للمسرحية كلها ، فالصراع بين الداخل والخارج بين الظاهر والخفى هى التى تشكل كيان الانسان فى المجتمع المعاصر .

تلك هى خطوط العرض فى مسرحية ادوارد ألبى الشهيرة ، وهى المسرحية التى تتضح فيها ظاهرة العزلة أو الاغتراب بشكل يلخص أهم مضامين هذا الكاتب ، فظاهرة الاغتراب نجدها فى هذه المسرحية على مستويات ثلاثة ٠٠٠ على مستوى الاغتراب البيولوجى اذ يعبر فيها الكاتب عن مأساته الشخصية التى تتمثل فى تخلى أبويه عنه وبيعته لغريبين هما ابواه بالتبنى ، فبطل المسرحية يتحاشى تماما ذكر كلمة البيولوجيا وكل ما يتعلق بالانجاب الأطفال ، وهذا ما تكشف عنه زوجته مارتا بقولها : « ان مشكلة جورج الكبرى فيما يختص بالصغير ، هى أنه فى أعماق أحشائه ليس متأكدا من أن الولد سيكون من صلبه » .

ثم على مستوى الاغتراب الاجتماعى اذ يعبر فيها أيضا عن مأساة الأفراد بعامة فى المجتمع الأمريكى الراهن ، أولئك الأفراد الذين يتعبدون لاله براجماتى اسمه النجاح ، حتى ولو كان هذا النجاح على حساب سعادة القلب وسعادة الروح ، وعلى حساب « ضياع الحرية كنتيجة لهذه التجربة » وهذا ما يعبر عنه بطل المسرحية بقوله لصاحبه : « أريد أن أعرف عن مال زوجتك لانى ، لانى مفتون بالمنهجية ٠٠ بالتوافق النفسى الذى يمكنكم يا قادة المستقبل من أن تراثوا الأرض ٠٠٠ » .

وأخيرا على مستوى الاغتراب الروحى اذ يعبر فيها عن مأساة حضارة عقيمة لا قدرة لها على الانجاب ، حضارة ليس لها ماضى تصدر عنه ، ولا حاضر تعمل له ، ولا مستقبل ترنو اليه انها على حد تعبير ادوارد ألبى حضارة جرداء لا جذور فيها ولا ساق ولا أوراق ، حضارة جوف ظاهرها بريق لامع وباطنها خواء .

وهذا ما يعبر عنه بطل المسرحية بقوله : « اننا نبذل جهدا لكى نقيم حضارة ، لكى نبني مجتمعا على مبادئ ، ونجاهد لكى نفهم للنظام الطبيعى معنى يمكننا أن ننقله ، ولكن أخلاقيات من الفوضى غير الطبيعية

تسيطر على عقل الانسان ، وتصل بالأمور الى نهايات محزنة الى الحد الذى لا يمكن أن تكون فيه حياة • وفجأة خلال كل الأنغام ، خلال كل الأصوات ، خلال الأنغام الشجية لمن يبتون ، وخلال الأصوات العاقلة يحاولون أن يأتى غضب الله •

ان النغمات الأساسية فى مسرح ادوارد ألبى تصدر عن وعيه الحاد بالمأساة الكونية ، التى تفرض نفسها بقوة وقسوة على تجربة الانسان ، ولذلك فهو لا يخلق النمط التقليدى من الأبطال •• حيث الأخيار فى مواجهة الأشرار ، وانما يتعامل مع مزيج غريب من المواقف الحرجة التى يجده الانسان فيها نفسه دون سابق مقدمات ، وشخصياته مهما اختلف مظهرها ، فاننا نراها تعاني وتتألم ، تئن وتتوجع ، ولعل هذا يرجع الى عدم مقدرة الانسان على الاتصال الصحى والصحيح بالآخرين •

وهكذا على امتداد أجيال ثلاثة نجد أنه بمقدار ما كان همنجواى تعبيرا صارخا عن الجيل الضائع ، وجاك كيرواك تعبيرا صارخا عن الجيل الساخط ، فان ادوارد ألبى بحق هو التعبير الصارخ عن جيله •• جيل المأساة •

المسرح التعبيري عند ايلمر رايس

كان من الطبيعي أن يكون الرقص
والتمرد ملازمين للتبشير بشيء جديد ،
يحل محل الانهيار في القيم ، والتصدع
في المبادئ ، والسقوط في الأخلاق ،
ويؤكد النزعة الانسانية الضائعة ، بحثا
عن فردوس بشري جديد •

رخاء اقتصادى زاحف .. تيار وضعى ومادى جارف ، تقدم علمى
وصناعى مذهل ، تضخم لا مزيد عليه من النزعات القومية والوطنية ،
واستعمار لا يبارى فى تحكمه فى ثروات الشعوب ، تلك هى صورة أوروبا
فى مطلع القرن العشرين . أو أهم ما يميز تلك القارة فى ذلك التاريخ .

ولكنها صورة لم يطمئن لها الضمير الأوروبى ولا ارتاح لها العقل
والوجدان لأنها صورة كاذبة وليست صادقة ، صورة مهزوزة وليست
ثابتة ، صورة رسمتها المدنية الغربية الزائفة التى حاولت أن توهم
البورجوازية الأوروبية بأنها تحيا حياة المدينة الفاضلة ، التى تحدث عنها
أفلاطون كما تحدث عنها فرنسيس بيكون وجورج مور .

لذلك لم يكن عينا أن انتفضت الطليعة الرائدة من المفكرين والمثقفين
تعلن احتجاجها على استخدام الآلة ذلك الاستخدام غير الإنسانى ، الذى
طمس مقائى القيم الأخلاقية النبيلة ، والمثل العليا السياسية وأشعل
نيران الحرب العالمية الأولى ، التى جاءت مآسيها الحادة وتجاربها المريرة
تأكيدا لما تخوف منه الضمير الأوروبى ، وما احتج عليه الأدباء والشعراء .

نعم .. لم يكن بودلير فى ديوانه « أزهار الشر » الا صيحة من
صيحات الاحتجاج ، كذلك كان رامبو فى « سفينته السكرى » ، وكان
نيتشه فى فلسفته الأخلاقية .

كل هؤلاء ، كانوا تعبيرا عن موقف الرفض الذى التزمه المثقفون
نجاه تلك المرحلة المريرة والقصيرة من حياة العقل الأوروبى فى مطلع
القرن العشرين .

مريرة لما رأيناه فيها من أهوال وويلات وقصيرة لأنها لم تدم طويلا ،
ولأن نهايتها جاءت سريعة خاطفة ، أسرع مما تسمح به قوانين الميلاد ..
والحياة .. والموت .

فمن الطبيعي أن يكون الرفض والتمرد ملازماً للتبشير بشيء جديد ،
يحل محل الانهيار في القيم والتصدع في المبادئ والسقوط في الأخلاق،
ويؤكد النزعة الانسانية الضائعة ، بحثاً عن فردوس بشري جديد ، وكان
هذا بعينه هو ما حاولته التعبيرية .

نشأة التعبيرية :

وهذا معناه أن التعبيرية حركة فنية واسعة لا تقتصر على فنون الأب
من شعر ونثر بل تمتد لتشمل فنون التعبير من موسيقى وتصوير ، وليس
أدل على ذلك من فنانين وشعراء وكتاب كبار مثل كاندنيسكى فى التصوير،
وشونبرج فى الموسيقى ، وتراكل فى الشعر ، وكافكا فى القصة ، وأونيل
فى الدراما ، وغيرهم ممن ينطبق عليهم وصف التعبيرية ، وان تجاوزوا
حدودها الضيقة التى حددها نقاد الفن التشكيلي تميز الرسم الجديد عن
الرسم التأثري الذى كان شائعاً فى ذلك الحين .

فالتعبيرية اذن فلسفة أزمة ، وصرخة احتجاج ، ودعوة الى انسانية
جديدة ، أزمة الانسحاق تحت عجالات النزعة الآلية ، واحتجاج على القيم
النفعية والأخلاق المادية ، ودعوة الى الانسان الحر ، الذى يعيش من أجل
المجتمع ، يحس آلامه ، ويستشعر عذاباته ، ويشترك فى همومه ، ويتطلع
الى أشواقه ، وينخرط فى سلك التضامن البشرى .

وهذا ما عبر عنه هرمان بار ناقد التعبيرية الأول بقوله : « ها هي
ذئ المحنة تصرخ ، الانسان يصرخ بحثاً عن ذاته ، العصر كله أصبح صرخة
واحدة تنطلق بالمحنة ، اذن الفن كذلك يصرخ معه ، يطلق صيحته فى
أعماق الظلام ، يستغيث ، يستنجد ، ينادى بالانسانية الجديدة ، وهذه
هى التعبيرية » .

التعبيرية فى المسرح :

ومهما يكن من انتشار التعبيرية فى سائر فنون التعبير ، الا أن
الدراما أو المسرح ، كانت هى الأقدر على استيعاب هذا الاتجاه ، وعلى
تمثله وتمثيله فى ذات الوقت ، وخاصة بعد أن ظهرت مسرحيات الكاتب
الالماني فرانك ويد كايند فى الفترة ما بين عامى ١٨٩١ ، ١٩٠٦ م ، وكان
لها ما كان من تأثير بالغ على المسرحين الأوروبي والأمريكي على السواء ،
اذ أرغمت كتاب المسرح فى القارتين معا على أن يقتفوا أثرها ، وخاصة فى
استعمالها الاقنعة لأول مرة منذ المسرح الاغريقى والرومانى القديم .

هذا. بالإضافة الى استعمال الرموز المختلفة التي تعطى المسرح أكبر شحنة من الانفعال الوجداني ، وأكبر جرعة من التكثيف الدرامي ، والتي تعتمد بدورها على المونولوج أو المناجاة النفسية التي تلقيها الشخصية من حين لآخر ، لكي تعبر عن مكنونات نفسها بعيدا عن قيود الحوار المباشر أو المونولوج التقليدي .

وبالإضافة أيضا الى الاعتماد على تقديم نماذج عامة تحمل أسماء عامة ، كالابن ، والزوج ، والأب ، والمجهول ، والشحاذ ، والشاعر ، والصديق ، والمرأة ، والفتى ، والفتاة ، وهو ، وهي ... الخ ، وكلها تنطق بمشاعر الكاتب ، وتعبر عن آرائه وأفكاره ، وتطرح مضامينه وقضاياها ، بدلا من الشخصيات الفردية التي تستلزم البناء التقليدي المتطور تبعا لتطور مراحل الحدث .

على أن عرض الأفكار والمشاعر عرضا مجردا ، يؤدي بدوره الى التحرر من قيود الوحدات الثلاث المشهورة التي قال بها أرسطو ، وهي الزمان والمكان والحدث . كما يؤدي كذلك الى تصور ما كان يبدو صعبا أو مستحيلا ، كالحلم ، كالحلم والرؤية والأسطورة وهواجس النفس وشطحات الخيال .

وهذا معناه ضرورة توظيف كل فنون العرض المسرحي من ديكور وإخراج وإضاءة وملابس ورقص وموسيقى والقاء ، توظيفا من شأنه إثارة وجدان المتفرج ، وإقناعه بالدعوة الجديدة الى الانسانية الجديدة .

غير أنه اذا كانت مسرحيات الكاتب الألماني فرانك ويد كايند لم تحقق من النضوج الدرامي ما يدخلها ضمن روائع تراث المسرح العالمي ، واقتصرت على دورها الريادي في ابراز الاتجاه التعبيري الجديد ، فقد استطاع معاصره السويدي أوجست سترندبرج أن يحقق هذا النضوج ، وخاصة في مسرحياته الشهيرة « الطريق الى دمشق » ١٨٩٨ م ، و « الحلم » ١٩٠٢ م ، و « سوناتا الشبح » ١٩٠٧ م ، وهي المسرحيات التي استطاعت أن ترسي تقاليد الدراما التعبيرية من خلال الابداع الدرامي والوعى الفني ، وليس من مجرد التطبيق المباشر لاتجاهات محددة وآراء مجردة .

وقد نذكر أسماء عديدة أسهمت اسهاما حقيقيا في ترسيخ الاتجاه التعبيري وابراز ملامحه ، مثل الكاتب الألماني كارل شتير ١٨٧٨ - ١٩٤٢ م ، صاحب مسرحيتي « السراويل » و « المتحلق » اللتين سخر فيهما من المجتمع البورجوازي ومن أخلاقه النفعية ، وكذلك الكاتب الشهير جورج كايزر ١٨٧٨ - ١٩٤٥ م ، الذي ملأ المسرح الألماني في العشرينات ،

واشتهر بمسرحيته « من الصباح الى منتصف الليل » ذات المضمون الاجتماعي الجري .

ومن بعدهما نذكر الكاتب العملاق أرنست تولر ١٨٩٣ - ١٩٣٩م ، صاحب مسرحيات « الانسان والجمهير » ، و « محطمو الآلات » ، و « العدالة » وغيرها من المسرحيات التعبيرية التي أعلن فيها الحرب على الحرب ، وعلى سيطرة الآلة على الانسان ، ودعا فيها الى نظام انساني يحقق السلام لكل والعدالة للجميع .

التعبيرية في أميركا :

وكما شاعت التعبيرية ولاقت رواجاً كبيراً في أوروبا .. الغربية والشرقية ، فقد شاعت كذلك ولاقت هذا الرواج في القارة الأميركية ، فما أن قدم الكاتب المسرحي جون هوارد لوسون مسرحيته « موكبي » ١٩٢٥ م ، حتى سرت النزعة التعبيرية في كيان المسرح الأمريكي ، وهي مسرحية مؤثرة دون نزاع يقدم فيها لوسون ، على أنغام موسيقى الجازيند ، وبلهجة مريرة ساخرة ، معركة دامية بين أصحاب أحد المناجم الذين تؤيدهم الشرطة ، ومجموعة من العمال .

وتدور المسرحية حول شخصيات رمزية « ساري كاهان » ، المرأة الجميلة الفاضلة ، و « ديناميت جيم » الرجل الذي أحبها وتزوجها ، وطفلهما الصغير زعيم العمال في المستقبل .

وعلى الرغم من عدم نضوج الفلسفة الاجتماعية للمسرحية ، وسخافة عدد من مشاهداتها العديدة ، إلا أن المسرحية تشع بالانخراط الصادق ، والحماس الدافق مما يجعلها قوية التأثير .

ومسرحية « النزعة الآلية » ١٩٢٨ م ، للكاتبة صوفي تريدي ويل ، تستحق الذكر هي الأخرى ؛ وإن كانت أكثر نضوجاً ولكنها أقل تأثيراً من مسرحية « موكبي » فهي مثل رائع للتعبيرية ، تبحت فيها البطلة المسماة ببساطة « المرأة الشابة » عن الحب دون جدوى وسط عالم الآلات والتجارة .

وربما كان ايلمر رايس هو أبرز كتاب التعبيرية الأميركية وأكثرهم أهمية فعلى يديه تبلورت ملامح هذا الاتجاه ، واكتسب أبعاداً أثرياً وأرحب ، فعندما استولت الصيغة التعبيرية على خياله ، الدائم التطلع ، أدى ذلك كما يقول اليردائيس نيكول الى نتائج أعظم . هذا بالإضافة الى أنه ينتمى الى تلك المجموعة القوية من أدباء المسرح الشبان ، التي هيأت الجو لظهور

يوجين أونيل رائد المسرح الأميركي الأول ، وذلك فى الفترة المحيطة بالحرب العالمية الأولى .

وقد اقترن اسم ايلمر رايس باسم يوجين أونيل فى تاريخ المسرح الأميركي ، على أنهما من طلائع الدراما والتعبيرية فى الولايات المتحدة ، وخاصة بعد أن عرضت مسرحية « الآلة الحاسبة » عام ١٩٢٣ م ، أى بعد عام واحد تقريبا من عرض مسرحية أونيل الشهيرة « القرد الكثيف الشعر » .

وكان المسرح الأميركي قد شهد موجة من الاحتجاج والسخط العام، على المسرح التجارى السائد فى مطلع القرن العشرين ، أسفرت عن تكوين عدة جمعيات من المهتمين بالفن المسرحى ، كانت تقوم بعرض مسرحيات ابسن وسترنديبرج وبرنارد شو ، وغيرهم من كتاب الطليعة الأوروبيين .

وما أن انفض شمل هذه الجمعيات بدخول أميركا الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٨ م ، حتى عادت بعد الحرب من جديد ، أشد حماسا وأوفر نشاطا وأكثر قدرة على التعبير والتأثير . وكانت أهم هذه الجمعيات جميعا « جماعة رابطة المسرح » التى قدمت مسرحية « الآلة الحاسبة » لايلمر رايس ، ١٩٢٣ م ، فكانت أول مسرحية أميركية طليعية يقدمها مسرح الرابطة ، كما كانت أهم مسرحية ناضجة تضع أساس المسرح التعبيرى فى أميركا .

شخص رقية :

والمسرح بتعبير زاخر بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة من مظاهر الحياة الآلية الحديثة التى أحالت البشر الى مجرد كائنات تعد بالأرقام وأحيانا بالأصفار ، فبطل المسرحية رجل عادى يدعى « مستر صفر » ، وزوجته « السيدة صفر » ، ونفس الألقاب تطلق على باقى شخصيات المسرحية ، فتقابل « مستر واحد » وزوجته « مستر اثنين » وزوجته ، وهكذا بالترتيب العددى حتى نصل الى « مستر ستة » ، وزوجته .

هذه الشخصيات جميعا عبارة عن كائنات بائسة وأيضا يائسة ، فحياتها بلا معنى سواء على المستوى العقلى أو العاطفى ، فكل منهم لا يزيد فى قيمته الشخصية على الدلالة التى يوحى بها اسمه ، انطلاقا من مستر صفر ، مروراً بباقى الشخصيات التى تدور حوله ، ولا تعدو أن تكون مجرد سلسلة من الأرقام .

ومستر صفر هذا كاتب حسابات قضى فى خدمة المتجر الذى يعمل

فيه ٢٥ عاما ، أى ربع قرن من الزمان ، وكل ما يتمناه أن يكافئه صاحب العمل على هذه الخدمة المتصلة برفع راتبه الشهري ، لقد قضى حياته فى مكتبه الخانق بين الملفات والأقلام ، لا يعيش الحياة بل يسمع عنها من خلال صفحة الحوادث فى الجريدة اليومية ، فحياته تسير على وتيرة واحدة من السلوك الاجتماعى التقليدى ، حيث المخ والضياح واللامعنى .

ولكن صاحب العمل على الوجه الآخر من الموقف يفكر فى استبدال مستر صفر وأمثاله من الكتبة ، بآلات حاسبة لا تقع فى نفس الخطأ الذى يقع فيه أمثال هؤلاء البشر ، فكل ما يهيمه هو زيادة ربحه المادى ونجاحه الاجتماعى ، بصرف النظر عن هؤلاء التعساء الذين أفنوا حياتهم فى خدمته .

ويستدعيه صاحب العمل للمثول أمامه فى مكتبه ، فيسعى اليه والبشر يملأ كل جوانحه ، أملا فى العلاوة ، وطمعا فى رفع راتبه ، ولكن الرجل يخبره بفصله من العمل والاستغناء عن خدماته ، وإذا بالأرض التى يقف البطل عليها تميد من تحت قدميه ، وتدور فى جنوح مترنج ، لكى تعبر عن الدوامة التى تعبت بعقل البطل ، وتحيله الى ريشة فى مهب الريح .

لقد اتحد صاحب العمل مع الآلة الحاسبة فى عصر واحد ، عصر المادة والآلة الذى قضى على انسانية الانسان ، وأفقدته كل صفاته الذاتية ، وجعله مجرد قطرة فى بحر هادر الأمواج .

ويمضى مستر صفر الى قدره المحتوم ، يعاني صراعاته الداخلية وأزماته النفسية غير ناظم لا على المادة ولا على الآلة ، ولكن على صاحب العمل الذى يكتفى بالاعتذار له عن طرده من العمل بعد كل هذا العمر ، فيقذفه بفتاحة الأوراق ، ويمضى الى حال مصيره .

- وتجنّى محاكمة مستر صفر نوعا جديدا من المحاكمة ، فهو لا يدافع عن نفسه أمام هيئة محكمة بالمعنى التقليدى ، ولكنه يلقي مونولوجا طويلا أقرب ما يكون كشفا لتاريخ حياته ، وأعماق نفسه أمام جمهور المتفرجين .

وكل التطور الذى يطرأ على شخصيته فى نهاية المسرحية ، هو أن يحلم بسعادته فى العمل على آلة حاسبة ، بعد ان كان هو نفسه آلة حاسبة .

وعلى الوجه الآخر من شخصية مستر صفر فى عالم الرجال ، تطالعا شخصية الأنسة ديزى فى عالم النساء ، فهى مثله حبيسة الأوراق والأقلام ودقاتر الحساب ، أو هى نموذج للموظفة الروتينية البليدة التى لا تنظر

ألى ما هو أبعد من مكتبها ، وتعيش على هامش الحياة ، تحب زميلها ولكنها لا تجد فى نفسها القدرة على اعلان هذا الحب ، وهو الآخر يبادلها للحب ولكنه لا يجروء على التقدم اليها لأنه لا يلقى منها أى تشجيع .

وهكذا يعيشان متلاصقين أحدهما الى جوار الآخر ، لا يفصل بينهما فى الظاهر الا عرض المكتب ، ولكن الذى يفصلهما فى الواقع جدار سميكة من الخوف والتردد وفقدان الارادة ، ويموت الحب مختنقا فى غرفة البيروقراطية الكثيبة ، دون أن يغادرها الى الخارج ، الى حيث الهواء الطلق والمكان الفسيح .

ولا ترجع قيمة هذه المسرحية الى موضوعها ، وهو الموضوع الذى كان ولا يزال مطروقا منذ أواخر القرن الماضى ، ولكن قيمتها فى الشكل الذى ابتكره ايلمر رايس ، وجعله وعاء يصب فيه هذا الموضوع ، ولعل أبرز ملامحه أسلوب المونولوج الداخلى الذى يسمح للشخصية بالتعبير عما يجيش بصدرها أمام الجمهور ، والذى جعل فيليب مولر مخرج المسرحية ، يقول عنها فى مقدمة طبعتها الأولى :

« ان المنهج التعبيرى ساعد المؤلف على افراغ كل الشحنات العاطفية التى كانت تجيش فى صدور شخصياته ، فكشف بذلك عنها ، كما تكشف أشعة اكس عن التكوين غير المرئى للأشياء » .

وكان ايلمر رايس قد كتب قبل هذه المسرحية ، مسرحيته الأولى « المحاكمة » ١٩١٤ م وهى مسرحية ميلودرامية تعتمد على الموقف المثير ، استوحاها من محاكمة المتهمين فى حريق الريشتاج الشهير ، وأفاد فيها من دراسته القانونية ، فأحال خشبة المسرح الى قاعة محكمة ، وأدار الصراع بين الدفاع والادعاء لا بالشكل التقليدى ، القائم على الديالوج المنطقى ، الذى يستخرج النتائج من المقدمات ، ولكن باستخدام أسلوب « الفلاشباك » ، أو العودة الى الماضى ، لاستعادة الأحداث المرتبطة بالموقف الراهن الذى تعيشه الشخصية .

وهو الأسلوب الذى استخدم كثيرا فى السينما العالمية فيما بعد ، حتى أصبح شائعا فيها فى الوقت الحاضر .

وفى ما بعد مسرحية « الآلة الحاسبة » كتب ايلمر رايس رائعته المسرحية « منظر من الشارع » عام ١٩٢٩ م ، التى حققت نجاحا باهرا وحصل بها على جائزة بوليتزر الأميركية ، وفيها يقدم صورة حية نابضة لحياة المهاجرين من شتى الجنسيات ، الذين يعيشون على هامش المجتمع الأمريكى .

وتدور الأحداث فى مدخل وواجهة عمارة شعبية فى حى فقير فى
نيويورك بحيث يعيش هذا الخليط البشرى من التمساء ، يعانون القلق ،
ويجترون التوتر ، ويخوض بعضهم فى سيرة البعض الآخر ، حتى يتعرض
الجميع ، وحتى تتفجر لحظة العنف التى لا تخمد إلا الجريمة .

ولم يكن ايلمر رايس يستهدف بمسرحيته مهاجمة الأرستقراطية
الأمريكية ، وإنما كان هدفه اظهار العطف على المهاجرين من ايطاليين
وايرلنديين وسويديين ، والدعوة الى احترام كرامة الانسان وكبريائه
بصرف النظر عن دخله المادى أو مركزه الاجتماعى .

لذلك كان من الطبيعى أن يغزو ايلمر رايس بمسرحه العالم المتحضر ،
وأن يستولى على قلب الدنيا الجديدة ، وأن ينظر الى هذا المسرح على أنه
موجه الى الانسانية جمعاء .

وكان من الطبيعى أيضا أن يظل ايلمر رايس يعزف على هذه النغمة ،
فيكتب فى عام ١٩٣٣ م ، مسرحية « نحن بشر » وأن يكتب بعدها بعام
واحد ٠٠ عام ١٩٣٤ م ، مسرحية « يوم النطق بالحكم » .

وبعدهما كتب مسرحيته « منظر أمريكى » ١٩٣٨ م ، و « حياة
جديدة » ١٩٤٣ م ، وفيهما يجسد الصراع بين المثالية الانسانية وبين
المادية الاجتماعية ، وكيف أن الهروب من المجتمع الأمريكى لا يعنى الهروب
من الحياة المادية ، لأن هذه الحياة الأخيرة هى التى أصبحت تسيطر على
العالم كله ، أنها طابع العصر .

الى أن كتب ايلمر رايس أكثر مسرحياته جرأة فى استخدام « الحيل
المسرحية » وأشدها براعة فى استخدام التكتيك المسرحى ، فجاءت مسرحية
« اثنان فى الجزيرة » ١٩٤٠ م ، ثم « فتاة الأحلام » ١٩٤٥ م ، تعبيرا
قويا صارخا عن بلوغه النضج الفنى فى استخدام المسرح التعبيرى ، فقد
رفع فى هاتين المسرحيتين الحواجز بين المسافات ٠٠ بين الماضى والحاضر ،
بين الحلم والواقع ، بين الشعور واللا شعور ، وأخيرا بين الزمان والمكان ،
وبذلك فتح الطريق واسعا وطويلا أمام ما عرف فيما بعد بـ « المسرح
الحى » .

وهى الحقيقة الحية التى دونها تاريخ المسرح ، لا فى أمريكا فحسب ،
بل فى العالم المتحضر كله ، ذلك العالم الذى يرى فى الكلمة مهما خفت
صوتها أمام ضجيج الآلة ، وصخب المادة ، ورنين المال ، يرى فيها شرف
الانسان ، أو الشرف الاسمى للانسان .

المسرح الحى عند ليليان هليمان

ان المسرح حياة لأن الحياة ذاتها
مسرح كبير ، وعلى ذلك فالمسرح له
جمهوره ، وجمهوره العريض ، الذى
يرتاده لكى يتفرج او يفكر ، لكى يسمع
ويستمتع ، لكى يشاهد ويرى ، لكى
يضرب بجناحيه كالنسر أو الصقور
دفاعا عن حقه فى المتعة والحياة •

عندما أسدل الستار للمرة الأخيرة فى شهر يوليو (تموز) سنة ١٩٨٤ م ، خرج جمهور المسرح فى نيويورك دون أن يدري ان الدراما الأمريكية قد أكملت مائة عام من عمرها الحافل بالحيوية والخصوبة وبالنشاط والنضال ، وانما مضى الجمهور كل الى سيارته ، لكى يعود بها الى بيته ، بعد أن استمتع بمسرحية « الثعالب الصغيرة » ، التى كانت ثمرة جهاد استمر نصف قرن من الزمان .

ولم يكن جمهور تلك الليلة يعلم أنها الليلة الأخيرة فى حياة « ليليان هيلمان » الكاتبة المسرحية الشهيرة ، التى أسهمت بمسرحياتها فى بلورة شخصية المسرح الأمريكية ، وتحديد ملامح الدراما الجديدة ، والانتقال بالشخصية المسرحية الأمريكية من نطاق المحلية الى آفاق العالمية .

ولم يكن يسيرا على هذه الكاتبة ولا على زملائها من كتاب المسرح من جيل ما بعد يوجين أونيل ، أن يتصدوا لغزو السينما أو التلفزيون لجمهور المسرح ، بما فى السينما من وسائل الابهار ، وبما فى التلفزيون من أساليب الترفيه ، فكان عليهم أن يبذلوا الجهد المتواصل فى الابتكار والابتداع حتى يجتذبوا الجمهور الى المسرح ، استنادا الى أن قراءة المسرحية المطبوعة ليس كافيا لانه كقراءة النوتة الموسيقية .. حروف بلا حركة ولا حياة ، وكذلك المسرحية التى تظهر على الشاشة فى التلفزيون ، ليست كافية ، لأنها تسلب المسرح كل ما فيه من فعل وانفعال .

ان المسرح حياة لأن الحياة ذاتها مسرح كبير ، وعلى ذلك فالمسرح له جمهوره .. وجمهوره العريض .. الذى يرتاده لكى يتفرج ويفكر ، لكى يسمع ويستمتع ، لكى يشاهد ويرى .. لكى يضرب بجناحيه كالنسور أو الصقور ، دفاعا عن حقها فى المتعة الفنية والفكرية .

وإذا كان الستار قد أسدل فى تلك الليلة ، من ذلك الشهر ، من تلك السنة ، فانه لا يسدل الا لكى يرتفع من جديد ، فالمسرحيات تتغير ، وكتاب المسرح يتجددون ، وجمهور العرض المسرحى يتبدل كل ليلة ، ولكن أكثر الأشياء ثباتا فى عالم المسرح ، هى عبارة « الى اللقاء فى العرض القادم » .

رحلة المائة عام :

لعل أول مسرحية أميركية ظهرت فى الولايات المتحدة ، تلك التى كتبها توماس جودفرى بعنوان « أمير بارثيا » ، تتمثلها فرقة أميركية محترفة ، وتعرض على مسارح فيلادلفيا سنة ١٧٦٧ م ، ويستغرق عرضها يوما واحدا فقط .

ذلك أن أميركا لم ترزق بكتاب مسرح كبار فى الوقت الذى كان حظها وافرا من الممثلين والمخرجين ، ولذلك كان المسرح أكثر ازدهارا من كتاب المسرح ، كما أن المؤلفين لم يتمكنوا من مساهمة الازدهار المسرحى ، بسبب قلة التشجيع المادى من ناحية ، وكثرة الاقبال على مسرحيات شكسبير من ناحية أخرى .

وبين توماس جودفرى والكاتب المسرحى الكبير يوجين أونيل قرابة ١٥٠ عاما ، قضاهما المسرح الأمريكى فى نضال فنى وفكرى مرير ، من أجل تحديد ملامح الشخصية الأميركية بأقلام الكتاب وأحاسيس الممثلين .

ولا يعنى هذا أن الدراما الأميركية الحديثة لم تعرف كتابا مسرحيا قبل يوجين أونيل ، فقد كان هناك أربعة كتاب مسرحيين على الأقل ، مهدوا الطريق لهذا الكاتب المسرحى الكبير ، وان كانت مسرحياتهم لم تعد تمثل الآن كما تمثل مسرحيات معاصريهم الأوروبيين من أمثال إبسن وبيورنسون ، ومترلنك ، وبسترندبرج .

غير أن أثر هؤلاء الكتاب الأربعة وتأثيرهم لا ينكره أحد ولا يتنكر له ، فقد استطاع كل من هرن ونوارد وتوماس وفيتش ، أن يرتفعوا بالذوق الشعبى ، وأن يشيعوا الوعى الاجتماعى ، وأن يؤكدوا الأدب القومى ، وأن يحددوا ملامح الشخصية الأميركية ، وسمات المسرح الأمريكى . هذا على الرغم من أن الدراما الأميركية الحقيقية لم تبدأ بالفعل الا بالكاتب المسرحى الكبير يوجين أونيل ، الذى ملأ المسرح الأمريكى بشخصيات لا تنسى ، شخصيات رسمها من واقع الحياة ، ومن مراقبته للبشر ، شخصيات استمدتها من صميم المجتمع ، وليس من متحف

الشخصيات المسرحية ، شخصيات خلقتها ضرورة الموقف ولم تضعها
تقاليد المسرح .

فالدrama الناضجة هي التي يكون الأبطال فيها جزء من الحياة ،
صورتهم وأعدتهم تجاربهم الماضية ، أما استجابتهم للمواقف فهي من وحي
شخصياتهم لا من الهام تقاليد المسرح . هذا بالإضافة الى واقعية المواقف
واقعية الأشخاص ، باعتبارها المقدمة المباشرة لواقعية التمثيل وواقعية
الخراج ، ومعنى هذا أن الواقعية كانت عنصرا هاما من عناصر الدrama
الأمريكية الجديدة .

وهو ما نراه بشكل واضح فى جيل ما بعد يوجين أونيل ، نراه عند
سيدنى هيوارد ، وجورج كيلى ، وأوين ديفز ، وكليفورد أونديتس ،
ووليم انج ، وفيليب بارى ، فضلا عن الكاتبين الكبيرين تينيسى وليامز ،
وآرثر ميللر ، ثم الكاتبة التي نكتب عنها الآن . . ليليان هيلمان .

المسرحية محكمة الصنع :

ان ليليان هيلمان واحدة من رائدات الدrama الأمريكية الجديدة ،
لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، وان اشتركت فى صفات كثيرة مع
زملائها من كتاب جيل ما بعد يوجين أونيل .

فقد اشتهرت من حيث الشكل الفنى ، بكتابة المسرحية محكمة
الصنع ، أو المسرحية ذات الحبكة المتقنة ، التي لا تسمح بالحذف ،
ولا تحتل الاضافة ، التي لا تتيح للكاتب أن يتدخل باقحام فكرة أو حشر
شخصية الا اذا كان لها دور درامى مرسوم ومحدد فى دفع عجلة
الأحداث .

أما من حيث المضمون الفكرى ، فقد اهتمت بالعلاقات الشخصية
المتداخلة ، والروابط الأسرية المتشابكة ، بما فى ذلك من عواطف جامحة
وانفعالات غير طبيعية ، على نحو مكنها من تجاوز الحدود الاجتماعية
الضيقة ، الى حيث التخوم الانسانية العريضة ، فشخصياتها وان نبعت
من جوف المجتمع الأمريكى ، الا انها اكتسبت على يدى هذه الكاتبة دلالتها
الانسانية العامة ، ومن هنا كانت صفة العالمية التي تحققت فى مسرحيات
ليدبان هيلمان ، التي فرضتها على خريطة المسرح الأوروبى ، بل والمسرح
غير الأمريكى بوجه عام .

لقد ولدت ليليان فى نيو أورليانز عام ١٩٠٥ م ، وتنقلت بين جامعتى
كولومبيا ونيويورك ، لتتلقى تعليمها الجامعى ، ودخلت عالم المسرح من

نافذة الصحافة ، حيث بدأت حياتها مراسلة صحفية ، تهتم بأخبار المسرح ،
ثم قارئة مسرحيات لدى المنتج المسرحى هرمان شوملين فى برودواى .

وكانت أولى أعمالها المسرحية « زمن الأطفال » ١٩٣٤ م ، وفيها
تعالج الآثار المدمرة لاشاعة أطلقتها طفلة فى إحدى المدارس الداخلية ،
وكان من جراء هذه الاشاعة أن دمرت حياة فتاتين تعملان بالتدريس فى
ذات المدرسة ، وأهم ما فى هذه المسرحية ، أن الكاتبة لم تتوقف عند
الحادثة فى حد ذاتها ، حادثة اطلاق الاشاعة ، ولكنها تعقبت آثارها
النفسية وكذلك نتائجها الاجتماعية ، على المجتمع المحلى الذى اتخذته
مسرحا للأحداث ، ومن هنا كان نجاح المسرحية ، سواء على مستوى النقد
أو على مستوى الجمهور .

وبعدها كتبت ليليان هيلمان مسرحيتها الثانية « الأيام التالية »
١٩٣٦ م ، لكنها لم تحقق من النجاح ما حققته مسرحيتها الأولى . وربما
كانت الجرعة الميلودرامية الزائدة فى المسرحية هى التى جعلتها هدفا
لسهام النقد وسببا فى اعراض الجمهور .

وسرعان ما كتبت مسرحية « الثعالب الصغيرة » ١٩٣٩ م ، التى
استعادت بها ثقتها فى نفسها ، وأعادت اليها ثقة النقد والجمهور معا ،
حتى لقد كتب عنها « تعد ليليان هيلمان من أصحاب أكثر العقول قوة
وجرأة ، من بين كتابنا المسرحيين المحليين ، فهى تفرق حتى أذنيها فى
مشكلات الحياة الاجتماعية المعاصرة ، ولا تترك الباب مفتوحا لكى تهب
منه العواطف الجامحة أو الأوهام الشعرية » .

ثم كتبت مسرحيتها الجريئة « مراقبة على نهر الراين » ١٩٣١ م ،
التى مزجت فيها بين الدوافع الانسانية والمواقف السياسية ، وجسدت
صراع الحب بين دسائس النازيين ونزعات الانفصاليين فى الولايات المتحدة
الأميركية ، انها تصور الصراع الأخلاقى فى نفس أحد القادة المعادين
للنازى ، ضد أحد الأرستقراطيين الرومانيين الذين يعيشون فى واشنطن ،
لكى تنتهى الى أن أميركا لا يمكنها أن تقف طويلا مغلولة اليدين أو حتى
على الحياد فى الصراع الدائر ضد قوى النازى . فالنصر فى النهاية لابد
أن يكون للحرية .

وبعدها كتبت مسرحيتها الأكثر جرأة « الريح الكاشفة » ١٩٤٤ م ،
التى تناولت فيها التعديلات التى طرأت على سياسة أميركا الخارجية ،
بعد أن واجهتها المشكلات الدولية والأزمات العالمية ، لكنها ظلت تدین
بالسيادة للمبادئ الانسانية .

ثم جاءت مسرحية « الجانب الآخر من الغابة » ١٩٤٦ م ، حيث عادت ليليان هيلمان لموضوعها الأثير في مسرحية « الثعالب الصغيرة » ألا وهو الجنوب الأمريكى ، فراحت تصور تلاعب الظروف الاقتصادية بمصير عائلة من عائلات الجنوب .

وفى عام ١٩٥١ م ، كتبت ليليان هيلمان مسرحية « حديقة الخريف » ، الحافلة فكافة معانى الاحباط النفسى لدى بطلة فى سن اليأس ، قادمة من أوروبا الى الولايات المتحدة الأمريكية ، لكنها استطاعت أن تستجمع كل ما بقى عندها من حيوية ونشاط ، وأن تدبر ظهورها لكل ما حولها من مظاهر البلادة والخمول ، لكى تحصل على ثروة طائلة تعود بها الى بلادها ، عودا منتصرا .

وحاولت بعد هذه المسرحيات جميعا ، أن تطرق أبواب المسرح الغنائى ، فأعدت فى عام ١٩٥٦ م ، رواية « كانديد » لفولتير ، لكى تصبح مسرحية موسيقية ، وضع الحانها ليونارد برنستاين ، فى عام ١٩٦٠ م ، عادت ليليان هيلمان من جديد الى طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، فكتبت مسرحية « الدمى فى غرفة السطح » ، حيث عالجت مصير عائلة أخرى من عائلات الجنوب الأمريكى ، وتعاملت مع مشكلة الشر فى الحياة ، لكى ترتدى ثياب الواعظ التقليدى الذى يهاجم الخطيئة هجوما مباشرا ، ويدعو الى المثالية الأخلاقية فى دنيا الواقع الاقتصادى والاجتماعى .

ويجئ عام ١٩٦٩ م ، لتعكف ليليان هيلمان على كتابة سيرتها الذاتية فى كتاب بعنوان « امرأة لم تنته بعد » ، وفيه عرضت خبراتها وتجاربها العريضة والعميقة ، فى كل من اسبانيا وروسيا ، كما روت عن علاقاتها الأدبية والفنية بقيادة الفكر والفن فى الولايات المتحدة .

المثل الأخلاقى :

هذا هو كشف حساب ليليان هيلمان المسرحى ، ومنه ندرك كيف وهبت هذه الكاتبة حياتها كلها لفن المسرح ، فليس فى حياتها أحداث بارزة ، ولا فى سيرتها أنباء عظيمة الخطر ، وانما حياتها كلها موجهة نحو هدف واحد بالذات ، أخلصت له الكاتبة حتى أعطته كل شيء ، فأعطاهما بدوره كل شيء .

لم تتزوج ، فكان المسرح هو رجلها الذى أحبته وأخلصت له ، ولم تنجب أولادا فكانت مسرحياتها هى كل ما أنجبت فى الحياة ، ولم تعيش فى مجتمع أسرى ، لكن الجمهور كان أسرتها ، وكانت عشيرتها هى المجتمع .

ومن حياتها استخلصت قانون العلاقة بين الفرد والمجتمع ، أو بين طبيعة الفرد وطبيعة الظروف الاجتماعية ، فالظروف الاجتماعية هي الخيوط التي يغزل منها الفرد كيانه ، وفي ضوئها تتحدد أفعاله وردود أفعاله ، ويا له من قانون صارم ، ذلك الذى يقول : « ان جوانب ضعفنا الصغيرة تظل تتراكم فى الجسم مثل حبات الجير ، وينتهى الأمر اما باحترق الشخصية من الداخل ، أو بتفريغ طاقة لا تنتهى من الحيوية والنشاط » .

هنا تبرز المثل العليا الأخلاقية ، مصابيح على الطريق فى رحلة الفرد فى دروب المجتمع ، فالشر عارض وزائل ، أما الخير فباق وأصيل ، وعند ليليان هيلمان أن الفضيلة أمل . . أمل فى الحياة ، أما الرذيلة فهي اليأس ، اليأس المرادف للموت .

ولذلك نراها لا تتورع عن ارتداء زى الواعظ التقليدى الذى يهاجم الخطيئة مباشرة ، خطيئة البلادة واليأس والخمول ، ويدعو الى الفكرة الأخلاقية التى تشيد بالحيوية ، وتنشد الايجابية ، وتهتف لكل معاني الحركة والنشاط ، حتى لقد عاب عليها النقاد هذه المباشرة فى مسرحية « حديقة الخريف » ، و « الثعالب الصغيرة » ، و « الجانب الآخر من الغابة » .

الفرد صانع المجتمع :

والواقع أن ليليان هيلمان فى بحثها عن المثل الأعلى الأخلاقى لا تنظر الى الفرد على أنه افراز طبيعى لظروف المجتمع ، وانه أسير الحتمية الاجتماعية التى تحيط به من كل جانب ، ولكنها توقن بالمسؤولية الشخصية الملقاة على عاتق الفرد ، التى تمكنه من أن يكون صانعا وليس صنيعة للمجتمع .

ان شخصياتها جميعا بشخصيات مسئولة وملتزمة ، وتعرف المسؤولية اختيارا ، وتعترف بالالتزام طواعية ، ولا تعتذر بأنها غير مذنبية لأن الذنب كله هو ذنب المجتمع .

وهكذا نجد أن الصراع الدرامى فى مسرحياتها سرعان ما يتحول الى اختيار حر لدى الشخصيات التى قد تعرف القهر ، وقد تواجه القسر ، لكنها تبقى فى قوى الخير الكامنة فى ضمير الكون ، التى تنير لها الطريق فى بحثها الدائم عن الخلاص .

والناربخ شاهد على أن النصر فى النهاية معقود على شخصيات تحدوا الفساد المسنشرى فى عصرهم ، وقاوهوه ببسالة لا تعرف الخوف ، فكانوا

روادا للوعي الانساني ، وصناعا للضمير الأخلاقي ، وتجسيدا حيا لكل معانى الخير فى تطور الحضارة . هذا ما نراه بشكل صارخ فى مسرحيتى « الرياح الكاشفة » ، و « مراقبة على نهر الراين » .

لقد استطاعت ليليان هيلمان أن تضى على مضمونها المسرحى ، فكرة انسانية شاملة فى هاتين المسرحيتين أكثر من غيرها ، فهى تؤكد على أن الأخلاق هى ضمير السياسة ، ويوم تتعزى السياسة من المثل العليا الأخلاقية ، تصبح شيئا بلا ضمير ، مجرد مناورات ملتوية والأعيب رخيصة ، قد تهدىء من أعصاب العالم ، وقد تسكن آلام الشعوب ، ولكنها لا تخلف سوى الحقد والبغض والكراهية ، وكل نزعات الفاشية والنازية والديكتاتورية .

ومن هنا كان اهتمام ليليان هيلمان بالكشف عن الخطأ الأخلاقى والسيكولوجى فى عالمنا المعاصر ، خطأ سياسة توازن القوى ، الذى لا يفرز سوى الشعارات الرنانة والكلمات الجوف ، التى تتشدق بها القوى المتصارعة أو المتناورة بصرف النظر عن سعادة الانسان وسط هذه القوى .

ان الخلاص لا يكون بالأقوال التى قد تثير الإعجاب ، ولكنه بالأفعال التى تنال الاحترام ، وهذه الأفعال تقتضى الإرادة القوية ، والذكاء الوافى ، والجهد المبذول ، والاحساس البشرى بالآخرين ، وعند ليليان هيلمان أن العمل المثمر للبشرية هو المقياس الحقيقى والوحيد لدور الانسان فى الحياة .

الميلودراما .. أو المسرحية الدامعة :

ولكن .. هل كانت هذه المضامين الانسانية الايجابية والرؤيا الشمولية العامة ، تقتضى من الكاتبة أن تلزم نفسها بما لا يلزم من مسرحيات محكمة الصنع ، وميلودرامات مسيلة للدموع ؟

لقد عاب عليها النقاد افتقار مسرحياتها الى الاشباع الجمال والرضا النفسى ، وخلوها من لمسات الشعر والخيال ، بسبب حرصها البالغ على اطار المسرحية محكمة الصنع ، والطابع الميلودرامى للدموع ، وان قنع المسرحيات بأقنعة انسانية مسطحة .

ولكن ليليان هيلمان ندافع عن المسرحية المحكمة الصنع ، ولا ترى فى الحبكة المنقطة ، ولا فى البناء المحكم ، ولا فى التخطيط الثنى ما يعيب العمل المسرحى ، بل على العكس من هذا بماذا ، نراها تعجب كيف يكون

المنطق فى توالى الأحداث والاتقان فى رسم الشخصيات ، والدقة فى ادارة الحوار ، مما يعاب على أى عمل فنى .

ومتى كانت المسرحية المحكمة الصنع ، ضد الاثارة والتشويق ، وعلى النقيض من الشعر والخيال ؟ انه اذا كان برنارد شو فى أواخر القرن الماضى قد عاب على المسرحية حبكتها الكاملة وحتيمتها المطلقة ، فلا يعنى هذا أن كل مسرحية من هذا القبيل ، تضحى بالقيمة الجمالية من أجل الشكل المتناسق فقط المتسق وكفى .

وهذا ما عبرت عنه بقولها : « انه لا يوجد ما يسمى الى أية مسرحية مخططة تخطيطا شديد الدقة ومحكمة البناء ومتينة النسيج ، فهذه جميعا شروط ضرورية لأى شكل فنى متكامل ، ومن الغباء تلوين الحقائق النقدية الى الحد الذى يقلب المعايير الجمالية رأسا على عقب » .

أما عن الميلودراما التى نحتوى على مجرد العنف والشر واسالة الدموع وارقة الدماء ، فهى تتصدى لها بالهجوم الشديد ، وترفض أى عمل مسرحى ، ما لم يحتو على فكرة انسانية ، أو قيمة أخلاقية أو قضية اجتماعية ، وفى هذا تقول : « ان الميلودراما التى تستخدم العنف دون هدف معين ، ودون أن تبرز قيمة معينة ، ودون أن تقول شيئا ، انما هى أسوأ بكثير من المسرحيات التى لا تقول شيئا على الاطلاق » .

والواقع أننا لا نكاد نجد مسرحية لهذه الكاتبة ، الا ونراها تقوم بتوظيف العنف توظيفاً درامياً ، يكون بمثابة وسيلة لتحقيق أهداف درامية بالذات ، خاصة اذا كان موضوعها الأثير هو الصراع الدائر بين الخير والشر فى المجتمع .

وهذا هو ما فعله برنارد شو فى مسرحية « تلميذ الشيطان » حين استخدم كل حيل الميلودراما من اثارة بالغة ، وخطابة زاعقة ، وشخصيات شاطحة ، وحرب وضرب ، ومحاكمة وهروب ، ووصية لميت تتلى على ورثته وتحمل معها المفاجآت . وكأنما يفيد من شكل الميلودراما المنيرة للحماس ، والقادر على تعبئة الجماهير ، فى الدعوة الى كراهة الاستعمار ، وفى التنديد بنفاق « الأخيار » ، وفى بث فكرة أن الخير ينبغى أن يقصد لذاته ، بصرف النظر عن أى ثواب .

ان برنارد شو كمن يخرج لسانه لنقاد الميلودراما ، وهو يقول : « نعم . . هذه هى الميلودراما التقليدية ، ولكن انظروا كيف أطوعها لخدمة الأهداف التقدمية والقضايا الانسانية » .

نعم . . ان ليليان هيلمان لا ينطبق عليها المفهوم التقليدى للمسرحية الميلودرامية التى تعنى فقط بالعنف والقسوة واسالة الدموع ، دونما مضمون فكرى انسانى ، أو هدف أخلاقى نبيل . انها لا تتردد فى استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يزخر بها عصرنا الحاضر ، علاجا تقديميا وانسانيا يهم الجماهير .

انها بهذا تخدم قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحى معا ، فان أعمالا درامية تقديمية المضمون ، انسانية المحتوى ، كفيلة بأن تلهب خيال الجمهور ، وتستحوذ على اهتمامه ، وتجعله يلتفت فى وقت واحد ، حول قضايا المجتمع وفن المسرح .

امراة لم تنته بعد :

وربما كان أكبر انجاز للكاتبة ليليان هيلمان ، فى الدراما الاميريكية المعاصرة ، بالاضافة الى براعتها فى البناء الدرامى المحكم ، والنزعة الميلودرامية الجديدة ، أنها أكدت قدرتها على طرح الآراء والرؤى فى مسرحياتها ، وأنها جمعت بين فنى المتعة النفسية فى المسرح ، والخلاص الاجتماعى فى الحياة ، انها وإن رحلت عن عالمنا كامراة ، الا انها ككاتبة . . لم تنته بعد .

المسرح الأسطوري عند جان آنوى

ما أكثر الكتاب الذى يكتبون أدبا مسرحيا
دون أن تكون لهم علاقة بالمسرح ، مع
ان الكتابة للمسرح تستلزم من الكاتب
أن يكون على دراية تامة بأجهزة المسرح
• • المادية والبشرية •

عن سبعة وأربعين عاما ، وست وعشرين مسرحية ، توفي الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير جان أنوى ٠٠٠ فخسرت فرنسا بوفاته رائدا من رواد مسرحها الحديث ، وفقد العالم المتحضر واحدا من أبداع صناع الفكر وأروع من قدم الفن .

انه أحد « الجيماي » الثلاثة في تاريخ المسرح الفرنسي المعاصر ، مات الاثنان الآخران وأسدل على حياتهما الستار ، وبقي هو على خشبة المسرح يقرأ ويكتب ولا شيء غير القراءة والكتابة ، حتى أصبح بحق وعن جدارة عميد كتاب الدراما الفرنسية المعاصرة ، والوريث الشرعي لكل من جان جيروودو وجان كوكتو .

ولقد شهد الكاتب الدرامي الممتاز ٠٠ وأكثر من ممتاز ٠٠ جان أنوى ، فترة ازدهار غير عادية في الأربعينات والخمسينات ، حيث كانت تعرض مسرحياته على مسارح باريس ولندن وبون في وقت واحد .
وإذا كان صوته قد خفت في الستينات ، فما ذلك الا لارتفاع صوت صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وغيرهما من جماعة كتاب العبث .

ولقد كتب جان أنوى حقا أهم مسرحياته في الأربعينات والخمسينات ، وهي المسرحيات التي استوحاها من ثلاثة مصادر رئيسية ٠٠ هي التراث الاغريقي كما في « يوريديس » ١٩٤١ م و « أنتيجون » ١٩٤٤ و « ميديا » ١٩٥٣ ، ثم صحف التاريخ كما في « المقبرة » ١٩٥٣ ، و « بيكيت » ١٩٥٦ ، ثم في الفانتازيا الخيالية كما في « مهرجان اللصوص » ١٩٤٠ و « دعوة الى القصر » ١٩٤٧ م .

وإذا كان جان أنوى في مسرحياته الاغريقية قد قدم معالجة حديثة لانتيجونا سونوكليس وميديا يولايدس ، وكان في مسرحياته التاريخية قد قدم تناولا مغايرا للتاريخ الانجليزى والفرنسى يختلف عن تناول

ت . س . اليوت فى « جريمة قتل فى الكاثدرائية » وجورج برنارد شو
فى « القديسة جون » فاننا نراه فى مسرحياته الفانتازية يستخدم الباليه
والموسيقى كما نراه فى كوميدياته الاجتماعية يعتمد على الواقع الحى .
كما فى مسرحيات « مسافر بلا متاع » ١٩٣٧ م و « المتوحشة » ١٩٣٨
و « بروميو وجانيت » ١٩٤٦ م .

المسرح الأسود والمسرح الوردى :

وهذه المسرحيات جميعا يغلب عليها طابع الحزن ، وان كان صاحبها
قد اقتدى أحيانا بمن سبقوه من كبار الكتاب أمثال سلفيه العظيمين جان
جيرورو وجان كوكتو ، فحاول أن يجد مخرجاً من ذلك اللون القاتم ، فى
عالم الكوميديا الذى يفوق عالم المسرحيات السوداء خفة وبهجة وطواعية ،
وعلى ذلك فإذا كان جان . أنوى قد صنف أعماله الى مسرحيات سوداء
وأخرى وردية ، بدلا من التصنيف الكلاسيكى للأعمال الدرامية الى
« تراجيديا وكوميديا » فالواقع أن الفكاهة والحزن يتدخلان فى هذه
الأعمال .

وهذا معناه . أن كاتبنا الدرامى الكبير له ثلاثة وجوه : وجه أسود ،
ووجه وردى ، ووجه يمتزج فيه اللون الأسود باللون الوردى .

ويبدو أن مزج الألوان كان قد استهوى جان أنوى وهو يكتب
للمسرح ، وان كان علينا هنا أن نفرق بين مزج الألوان وبين وضعها جنبا
الى جنب فاذا كان فيكتور هوجو فى مقدمة مسرحيته « كرو ويل » قد
نادى بالجمع بين الجهد والهزل أو بين المأساة والمهابة ، فقد اكتفى
فى أكثر الأحيان بتناول كل من هذين اللونين على التوالى ولم يمزج
أحدهما بالآخر ، لكن أنوى كان أكثر وعيا بجوهر الدراما ، اذ كان يدفع
بلمسات وردية فى المسرحيات السوداء .

وكما أن اللون الوردى يتحول أحيانا الى لون أسود ، فان كلا من
هذين اللونين يمتزج بالآخر فى أكثر الأحيان ، والمال هو الفيصل فى
الجمع أو التفرقة بين اللونين . . بين الدموع والضحكات ، وهكذا نجد
جان أنوى يضع شخصياته وجها لوجه فى مواجهة المال ، البعض يبحث
عنه ، والآخر يهرب منه ، البعض يعتززه وميله للحب ، والبعض الآخر
يعتبره حجر عثرة فى طريق هذا الحب ، البعض يعتبره مصدرا للسعادة
ويعتبره البعض الآخر سببا من أسباب الشقاء . لكن المال فى كلتا الحالتين
يرتبط بمصير هذه الشخصيات جميعا .

وهذا هو الجانب الذى يستكمل به جان أنوى جوانب الثالوث المسرحى الفرنسى الحديث .

ثالث المسرح الفرنسى :

وفرق ما بين الثلاثة هو فرق ما بين الأديب والشاعر والفيلسوف ، لذلك لم تكن المصادفة وحدها هى التى جمعت بين أركان هذا الثالوث ، وإنما هو لقاء فى ضمير الكلمة كغيره من اللقاءات الكبرى فى تاريخ الآداب .

انه لقاء تكامل وليس لقاء تماثل ، أو هو لقاء فيه الاضافة ولا شئ فيه من التكرار ، ففى هؤلاء جميعا . . نفحات روحانية ولكنها أغلب على جان جيروود وفيهم جميعا نزعة الى التهكم والسخرية ولكنها أغلب على جان كوكتو ، وفيهم أخيرا جنوح الى التأمل والتفكير ولكنه أكثر ما يكون عند جان أنوى ، فهم بهذا يتناسبون ولا يتماثلون . . . أو يكمل بعضهم بعضا دون أن يكرر أحدهم الآخر .

الا أننا اذا قلنا عن جان أنوى أنه أكثر الثلاثة جنوحا الى التأمل والتفكير ، أو أنه الركن الفلسفى فى هذا الثالوث ، فليس معنى ذلك أنه فيلسوف كغيره من فلاسفة الوجودية المعاصرة ، ولا معنى أنه ينتمى الى سلالة سارتر وكامى وجابرييل مارسيل ، تلك السلالة التى جمعت بين الفكر الفلسفى والتأليف الدرامى ، أو التى بدأت بالفلسفة ثم انتقلت منها الى الدراما ، فطبعتها بطابع جدلى وجعلتها أشبه بالوصيفة التى تحمل ذيل ثياب الملكة ، أو المضحك الذى يحاول أن يسرى عن الملك .

أقول ان جان أنوى لا ينتمى الى هذه السلالة الفلسفية بمقدار ما ينتمى الى السلالة الأدبية ، فهى يستقى مباشرة من منابع الدراما ، ويتجه مباشرة الى مصاب المسرح ، صحيح انه تلقى شيئا من التعليم الفلسفى ، لكن الصحيح أيضا انه نشأ فى حضن المسرح ، فأصبح أكثر تشبعا بروح الفن المسرحى وأكثر دراية بأصول هذا الفن ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

« ربما لم تكن لى مهنة أمارسها الا مهنتى الأصلية . . صناعة المسرح . . فكما أن النجار يجيد صناعة الكراسى ، أجيد أنا صناعة الضحك والبكاء » .

ومن هنا استطاع جان أنوى أن يخلق شخصياته من لحم ودم وأعصاب وأن ينطقهم بلغة حين تحرك القلوب ، وأن يجعلهم يحنون الى عالم الحب

والحقيقة والقهر ، وطالما كنا نسمع فى كل موسم صيحات أبطاله تتردد فى أرجاء ذلك العالم تنقلها لنا الكتب والمسرحيات . أبطاله القدامى الذين يشتاق الناس الى سماع أقوالهم ومشاهدة مواقفهم واستعادة قصصهم ، وأبطاله الجدد الذين يلحقون بهذا الموكب الحاشد عاما بعد عام .

حياته هى شخصياته :

وعبثا نحاول أن نعرف شيئا عن أحداث حياة جان أنوى على الرغم مما لهذه الأحداث من أثر مباشر فى تشكيل فنه وتوجيه فكره ، وذلك لأن أنوى نفسه يريد لنا أن نجهل أحداث حياته وألا نحاول التعرف عليها الا من خلال شخصياته ، ففى شخصيات جان أنوى يختفى جان أنوى نفسه وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « حياتى مجهولة ، وهذا مما يبعث فى نفسى السعادة » .

وعلى الرغم من ذلك فقد « تسربت إلينا بعض الأنباء عن حياته مما لم يستطع أن يكتفمها أو يخفيها لأنها كانت ذات صلة مباشرة بشكل فنه ، وذات قرابة صميمة بمضمون هذا الفن -

من هذه الأنباء أنه ولد فى بوردو بفرنسا عام ١٩١٠ لأب فقير كان يعمل ترزيا وأم كادحة كانت تشتغل بالعزف على آلة الكمان ، وإلى هذه النسأة يرجع اهتمام أنوى بتصوير جود الفقر ووطأته على نفوس الفقراء ، واتخاذ موضوعا رئيسيا أدار عليه الكثير من مسرحياته وأهمها مسرحية « المتوحشة » .

ومنها أنه درس الفلسفة فى إحدى مدارس باريس ، وكان الممثل الفرنسى الشهير جان لوى بارو زميلا له فى الدراسة ، وأنه التحق بعد ذلك بكلية الحقوق ولكنه اضطر الى تركها بعد عام ونصف عام ليكسب عيشه بالعمل فى إحدى دور الاعلان ، وإلى هذه الفترة يرجع اهتمام أنوى بموضوع الماضى ذو الذكرى ، فما دام الفقر هو الشيء الكريه الذى يلطخ ماضيه ويؤرق حاضره ، فلا سبيل الى الهروب من « هذا الشيء » المقترس الذى يسمونه الماضى . الا بفقدان الذاكرة ، وهذا هو موضوع مسرحيته الرائعة « مسافر بلا متاع » .

ومنها أنه تعرف على الممثل العبقري لوى جوفيه واشتغل سكرتيرا له ، فأتيحت له فرصة الانتقال الى حضن المسرح ، وفرض هوايته الخاصة على نشاطه العام ، وإلى هذه الفترة يرجع اهتمامه بموضوع السعادة أو المستقبل ، فما دامت الأيام قد باعدت بينه وبين الماضى ، وما فيه من شبح

الفقر الرهيب ، فليتطلع الى المستقبل ويتخذ مرفأ يرسى عليه قلاعه
وملاذا ينشد فيه السعادة ، وهذا هو موضوع مسرحيته الشهيرة
« أنتيجونى » .

السمور الأبيض :

وهكذا نشط اهتمام جان أنوى بالمسرح نشاطا خرافيا رائعا ، فشاهد
الكثير من المسرحيات التى مثلها الفنان العبقري « لوى جوفيه » ، وقرأ الكثير
من المسرحيات التى كتبها كلوديل وبرانددلو وبرنارد شو ، وأخرجت له
مسرحية « السمور الأبيض » فكانت أول عمل ناجح أذاع اسم جان أنوى
بين جمهور باريس ، وحقق له نجاحا لم يكن يخطر له على بال .

وهو النجاح الذى اتخذ على أثره قراره ، وكان فى الثانية والعشرين
من عمره ، بأن يكف عن « التوظف » ويتفرغ للتأليف المسرحى تفرغا
كاملا ، وأن يكف عن « التصعلك » ويتزوج من الممثلة « مونيك فالنتين »
التي أحبها وتوسم فيها فنانة موهوبة تضطلع بأدوار البطولة فى
مسرحياته .

تلك كانت أهم الأحداث التى أثرت تأثيرا مباشرا فى مضمون فن
جان أنوى ، أما الأحداث الهامة التى أثرت تأثيرا فوريا فى شكل فنه
فيمكن ارجاعها الى عاملين رئيسيين تأثر فى أحدهما بجان جيروود ، وتأثر
فى الآخر بجان كوكتو .

سجفريد :

ففى ربيع ١٩٢٨ تيسر له أن يشهد الفنان العبقري لوى جوفيه وهو
يقوم بتمثيل مسرحية سجفريد لجان جيروود ، وأسدل الستار ولم يصفق
جان أنوى ولكنه خرج من المسرح مسرعا ، ولم يشعر بالابتهاج ولكن بمزيج
عجيب من اليأس والسرور ، ومزيج أعجب من الكبرياء والخضوع .

وانخرط فى البكاء .. لقد مسته المسرحية مسا عنيقا ، وملكت عليه
كل مشاعره واذا هو يحفظها عن ظهر قلب ، واذا هو يرددها بنفس القاء
خوفيه ، ولم يفق من هذه المسرحية الا بعد مضى خمسة عشر عاما على ليلة
الافتتاح عندما مات جان جيروود ، وكتب جان أنوى رسالة وفاء بعنوان :
« تحية الى جيروود » اعترف فيها بأن مسرحية سجفريد « وهبتنى مفتاح
سر كان مفقودا مدة طويلة » .

أما هذا السر فهو فن الجمع بين الأسلوب الدارج والأسلوب الشعارى

فى وقت واحد ، وكان أنوى فى تلك الفترة يعانى أزمة فى قرارة نفسه
أزمة كثيرا ما ذوقته اذ بلغ سن العشرين ولم يوفق بعد الى اكتشاف
الأسلوب الذى يعبر عما يجيش فى صدره .

ويولد أسلوب أنوى مختلفا عن أسلوب جيروودو وان حقق نفس الغاية
التي قصد اليها أستاذه ، وهى الجمع بين اللغة الدارجة واللغة الشاعرة
أو بين لغة الكلام ولغة الشعر . وعند جان أنوى ان ذلك لا يعنى تقليدا
لأسلوب جيروودو وانما يعنى اكتشافا لأسلوب خاص ، وهذا ما عبر عنه
بقوله :

« آمل ألا أكون قد اصطنعت لنفسى أسلوبا يشبه أسلوب جيروودو ،
وان يكن جيروودو هو الذى أنبأني بإمكان اصطناع لغة شاعرية دارجة فى
المسرح ككل أصدق بكثير من لغة التخاطب ، وأنا وان لم تكن لدى فكرة
عن هذه اللغة الا أن اصطناعى لها كان اكتشافا » .

اكتشاف الأسطورة :

واذا كان لقاء جان أنوى بجان جيروودو وأدى به الى اكتشاف أسلوبه
الخاص فى المسرح ، فان لقاءه بجان كوكتو أدى به هو الآخر الى اكتشاف
الأسطورة فى المسرح . أعنى الى اكتشاف استخدام الأسطورة الا بوصفها
مادة فى حد ذاتها بل بوصفها شكلا من أشكال التعبير ، وأساسا تقوم
عليه المسرحية المعاصرة ، فلغة الشعر وحدها لا تكفى ، وانما لابد لها من
الاطار الذى تتمدد فيه ، لابد لها من جو الأسطورة الذى يهبها حيوية
الحركة وانطلاقة الخيال .

وهذا ما عبر عنه الناقد الكبير اريك بنتلى بقوله : « كانت المسألة
أبعد وأشق من هذا ، اذ كان عليه أن يتعلم أولا بحساب كوكتو أن الشعر
المسرحى يجب ألا يقرض رقيقا كبيوت العناكب ولكن خشنا كقلاع المراكب
براه الاعين من بعيد ، بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد العرض
الذى تنمو فيها بذوره شعره ، وينمو فيها هو كذلك » .

وكما كان جيروودو هناك هو المفتاح الذى عثر عليه أنوى ، فان كوكتو
هنا هو الباب الذى أدار فيه ذلك المفتاح ، هذا لان كوكتو كان أول من
استخدم الأسطورة كشكل من أشكال التعبير عن تجربة معاصرة ، لا بمعنى
أن ينتبع أوجه الشبه بين أحداث الأسطورة وبين ظروف عصره ، ولكن
بمعنى أن يتخذها أساسا يقيم عليه مسرحيته العصرية ، فوجه الشبه ليس
مهما . المهم هو الشكل والتجربة التي يجسدها هذا الشكل . وهذا معناه

أن رؤية الشاعر قد التقت بخدش الكاتب ، وأن الخيال والواقع قد تلاقيا
فى مركب درامى جديد هو ما يمكن تسميته بالخيال الواقعى .

وهكذا كان جان كوكتو بمسرحيته « أورنيوس » و « الآلة الجهنمية »
رائدا لهذا الاتجاه التعصىرى فى المسرح ، وهو الاتجاه الذى فتح آفاقا
جديدة فى مسرح القرن العشرين ، والذى مضى فيه جان بول سارتر فى
مسرحية « الذباب » وموريس درون فى مسرحية « ميجارى » وتيرى مولينه
فى مسرحية « وادى الملوك » ثم جان أنوى فى مسرحياته الثلاث :
« ابريديس » و « ميديا » و « أنتيجونى » .

المسرح فى المسرح :

وبذلك استطاع جان أنوى أن يرث جان جيرودو وجان كوكتو ويتطور
بفهمهما لكى يصبح بحق وعن جدارة عميد كتاب المسرح الفرنسى المعاصر ،
كما استطاع أن يشارك فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية
المذهب ليقف جنبا الى جنب مع لوركا واليوت ويراندلو ، ولكى يصبح
بحق وعن جدارة واحدا من صنّاع المسرحية فى القرن العشرين .

ولقد تأثر جان أنوى بشخصيات يراندلو الست التى تبحث عن
مؤلف ، تأثر بها تأثرا بالغا جعله يسجل الاكتشاف الثالث فى حياته
الفنية ، وهو اكتشاف طريقة المسرح فى المسرح :

وطريقة « المسرح فى المسرح » هى أن يجعل الكاتب المسرح فى
الدرجة الثانية ، أو أن يجعل المسرحية الأساسية تنطوى فى داخلها على
مسرحية أخرى ، وهى طريقة يتحايل بها الكاتب للتعبير عن ثنائية الفكرة
أو ازدواجية التجربة ، فاذا كان الوهم عنده داخلا فى الحقيقة ، والحلم
متشابكا مع الواقع ، والحاضر مستغرقا فى الذكرى فلا بد له لكى يعبر
عن هذا المضمون المعقد ، من طريقة لا أقول معقدة ، ولكن متجانسة مع
هذا التعقيد .

وما دام الأمر كذلك ، فلا بد لهذه الطريقة « طريقة المسرح فى المسرح »
من أن تكون بمنابة تحطيم للمسرحية محكمة الصنع ، وتمرد على نظرية
محاكاة الواقع ، والمثال الصارخ لهذه الطريقة هو اقحام المسرح فى أحداث
الحياة ، وذلك بأن يتخذ الكاتب من الأحداث التى تجرى فى بروفات
« تمثيل مسرحية ما ، وما يجرى فى أثناء تمثيلها من أشياء وراء
الكواليس » يتخذ من هذا كله موضوعا لمسرحيته فيسند الى شخصيات
مسرحيته تمثيل أدوار هؤلاء الممثلين . وبذلك يخلق على خشبة مسرحه

ما يسمى بالابهام الدرامي ، تماما كما فعل بيراندللو فى مسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التى وضع فيها بذور هذه الطريقة فأخذت تنمو وتتكاثر حتى بلغت ذروتها عند جان أنوى فى مسرحيته التى سماها « البروفة المسرحية » والتى قال عنها :

« أعتقد أنه لكى نتجنب الواقعية بسيكولوجيتها المحددة ومواقفها الجامدة ، لابد لنا من ايجاد فرصة للهو بطريقة أو بأخرى بموضوع ما ، موضوع « نكابه ونعانيه » .

الفضاء المسرحى :

وقبل أن ننتقل الى الكلام عن فلسفة أنوى أو مضامينه الدرامية لابد لنا من أن نسجل الاكتشاف الأخير فى حياته ، وهو الاكتشاف الذى توج به دراميته بأصول الفن المسرحى ، وانتقاله من مجرد كاتب مسرحى يكتب للمسرح كما يكتب لغيره من الأجهزة ، الى رجل مسرح يكتب للمسرح دون سواء ، لعلمه التام بأصول هذا الفن ، أعنى لاحتساسه بالكلمات التى يمكن أن تتحول الى سلوك بشرى ينبض بالحركة والحياة .

فما أكثر الكتاب الذين يكتبون أدبا مسرحيا دون أن تكون لهم علاقة بالمسرح مع أن الكتابة للمسرح تستلزم من الكاتب أن يكون على دراية تامة بأجهزة المسرح . . البشرية والمادية ، فرجل للمسرح ليس هو القلم الذى يكتب وكفى ، وإنما هو أيضا العين التى ترى ، والأذن التى تسمع ، والحياسية التمثيلية التى تدرك وتعى .

وهذا ما تيسر لجان أنوى بفضل لقاءه بالممثل الروسى الأصل جوزيف بيتووف والمخرج المسرحى أندريه بارساك ، وعنهما اكتشف ما يمكن تسميته بالفضاء المسرحى .

فالأول وكان قد أخرج له مسرحيته « مسافر بلا متاع » عام ١٩٣٧ علمه أن خشبة المسرح لها أهميتها الكبرى فى إبراز العمق المسرحى ، وأن النص المسرحى له احترامه واستقلاله فى يدى الممثل متى توافرت له صلاحية الأداء ، فإذا احتاج النص الى امداد تدخل الديكور ، وإذا احتاج الى شرح تدخلت الموسيقى ، فالديكور والموسيقى يوضعان أصلا فى خدمة النص المسرحى .

أما المخرج المسرحى أندريه بارساك الذى أخرج له العديد من المسرحيات فقد تعلم منه أنوى ضرورة بقاء الكاتب المسرحى الى جوار المخرج ، وضرورة الملمه بالكثير من أسرار الاخراج المسرحى ، لأن الكاتب

المسرحى أصلا مخرج مسرحى يعرف ما يمكن أدائه وما لا يمكن أن يؤديه ، وبذلك يساعد المخرج فى مهمته الأساسية وهى إبراز ما فى النص من قيمة جمالية ، ونسيج درامى ، ومن هنا استطاع جان أنوى أن يمارس عملية الإخراج ، وأن يخرج بنفسه مسرحيته « بيكيت أو شرف الله » .

انسانية المسرح :

بفضل هذه الاكتشافات الحقيقية التى اهتمدى اليها جان أنوى ، استطاع الرجل أن يشارك فى تغيير وجه الدراما ، وأن يمتد بها الى ما هى عليه الآن فى العصر الحاضر .

ان انسانية مسرحيات أنوى التى تؤثر فى الجمهور تأثيرا مباشرا ، وشخصياته التى تثور وتمرد وتحس دائما بالشقاء الانسانى ، ومضامينه التى تسعى أبدا الى عالم الطهر والصدق والنقاء ، بالإضافة الى الصنعة الرشيقة البارة ، والمهارة الفريدة المتنوعة التى تخدم جميعا ذلك الطابع الدرامى ، كل ذلك وكثير غيره مما يشكل ملامح فنه المسرحى .

ولقد أوتى أنوى من المهارة ما يجعله يلهو أحيانا بالصعاب المسرحية ، وأحيانا أخرى بالجمهور ، فهو يذكر الجمهور انه فى مسرح غير حقيقى ، مسرح مصطنع ، ولكنه سرعان ما يخلق جو الوهم والابهام الذى يشعر ذات الجمهور انه فى مسرح من لحم ودم وأعصاب .

يقول اريك بنتلى فى كتابه « المسرح الحديث » مقبلا على كلام فرنسيس فرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » .

.. والجدير بالذكر هنا هو أن تشخيص المستر فرجسون لعوارض التغيير يؤيد ما ذهبنا أنا اليه فى تشخيصى ، ففى نحو الوقت الذى نشبت فيه الحرب العالمية الاولى ، بدأت موجة تجديد عصرية تنبض بالحياة والقوة فى معارضتها للمذهب الطبيعى ، اذ ما هى الصفة المشتركة بين كوميدى القرون الوسطى والتراجيديات الاغريقية والطقوس الدينية واللهو عند الفلاحين ؟ لعله شئ واحد فقط .. هو بعدها عن مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب ، وما هى النزعة المشتركة بين يتيس واليوت وكوكتو وادنى ولوركا ؟ لعلها نزعة واحدة فقط ، هى اشتراكهم فى معاداة مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب .

وبعد هؤلاء جميعا يجيء أنوى وريثا شرعيا لكل هذه الارهاصات ، وكاتبا ممتازا تبلور فيه ما كان شائعا قبله على نحو مبهم مبثر .

ولنتناول الآن واحدة من ثمار هذه التركة التى أينعت فوق خشبة مسرحه ، انها للأسف الشديد لن تكون « المتوحشة » بمرارتها اللذيذة ، ولا « مسافر بلا متاع » بما فيها من أرق الذكرى والحنين الى الماضى ، ولا « بيكيت أو شرف الله » بما فيها من نبل التضحية وشرف الاستشهاد ، ولا « مهرجان اللصوص » بما فيها من حزن ومرح أو فرح أليم ، لتكن إذن « أنتيجونى » لا شىء الا لأنها أكثر من غيرها تتمثل فيها فكرة المسرح الأسطورى عند جان أنوى .

هذا بالاضافة الى أنه فى هذه المسرحية انما يعبر عن أفكاره بلغة واضحة سهلة أصيلة ، ويؤكد فيها رسالة بعيدة المدى ، هى عدم التحالف مع الحل الوسط ، دونما رفض للحياة أو تخل عنها ، انه يذكرنا بدستوفيسكى تارة وإبسن تارة أخرى ، حيث المقاطع الرومانسية البالغة التوتر تختلط بالميل الى التحدى والسخرية ، وأحيانا بالميل الى النزعة العاطفية .

« هؤلاء الأشخاص سيقومون أمامكم بتمثيل قصة أنتيجونى » .

بهذه الكلمات الصريحة المباشرة تبدأ مسرحية أنتيجونى ، تبدأ بعدما يرفع الستار عن ديكور تجزيدي خالص فكل شىء غارق فى اللون الأبيض ليدل على أننا بعيدون عن حدود المكان ، بعيدون عن حدود الزمن ، المهم هنا هو العنصر الانسانى ، والعنصر الانسانى فقط ، وهؤلاء الأشخاص الذين سيقومون أمامنا بتمثيل قصة أنتيجونى يتواجدون جميعا على المسرح بطريقة منتظمة وضع معين ، وينتزع أحد الأشخاص نفسه من بين المجموعة ويتقدم الى الأمام قائلا هذه الكلمات التى يفتتح بها المسرحية ، ثم يأخذ بعد ذلك فى عرض الحدث الدرامى وتعريف الجمهور بشخصيات المسرحية :

« أنتيجونى هى الفتاة الصغيرة النحيفة التى تجلس هناك . ولا تقول شيئا على الإطلاق ، انها تحدث بناظريها الى الأمام . . انها تفكر . . تفكر فى أنها على وشك أن تصبح أنتيجونى ، وفى أنها ستظهر فجأة على أنها الفتاة النحيفة السمراء المنطوية على نفسها ، التى لا يهتم بها أحد من أفراد الأسرة ، تقف وحدها فى مواجهة الدنيا بأسرها ، وحدها فى مواجهة كريبون الذى هو عمها وهو الملك فى وقت واحد . انها تفكر . تفكر فى أنها سنموت ، وفى أنها صغيرة وتود أن تعيش . ولكن ليس هناك مقر . فاسمها أنتيجونى ، وعليها أن تؤدى دورها حتى النهاية » .

أما المخرج المسرحى بارساك الذى أخرج له كثيرا من المسرحيات ، فقد تعلم منه جان أنوى ضرورة بقاء الكاتب المسرحى الى جوار المخرج ،

« ضرورة المامه بالكبير من أسرار الاخراج المسرحى لأن الكاتب المسرحى أصلا مخرج مسرحى يعرف ما يمكن أدائه وما لا يمكن أن يؤدي . وبذلك يساعد المخرج فى مهمته الأساسية وهى إبراز ما فى النص من قيمة جمالية ونسيج درامى ، ومن هنا استطاع جان أنوى أن يملأ عملية الاخراج ، وأن يخرج بنفسه مسرحيته « بيكيت أو شرف الله » .

بفضل هذه الاكتشافات الحقيقية التى اهتمت اليها جان أنوى استطاع الرجل أن يشارك فى تغيير وجه الدراما ، وأن يمتد بها الى ما هى عليه الآن فى العصر الحاضر . يقول اريك بنتلى فى كتابه « المسرح الحديث » معقبا على كلام فرنسيس فرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » : « والجدير بالذكر هنا هو أن تشخيص المستر فرجسون لعوارض التغيير يؤيد ما ذهبت أنا اليه فى تشخيصى ، ففى نحو الوقت الذى نشبت فيه الحرب العالمية الأولى بدأت موجة تجديد عصرية تنبض بالحياة والقوة فى معارضتها للمذهب الطبيعى ، اذ ما هى الصفة المشتركة بين كوميدى القرون الوسطى والتراجيديات الاغريقية والطقوس الدينية واللهو عند الفلاحين ، لعله شئ واحد فقط : هو بعدها عن مسرحية القرن التاسع عشر الطبيعية المذهب . وما هى النزعة المشتركة بينهم .

وفى هذا الاطار الوضعى الجديد الذى يجرى فيه التعليق على المسرحية يتم تشكيل الشخصيات كما يتم تشكيل الحدث ، وما أن ينتهى المعلق من حديثه حتى يكون جمهور النظارة قد تعرف على كلا البعدين ، اننا نتعرف على أسمينا شقيقة أنتيجونى فاذا هى فتاة غضة فيها طراوة الأنثى اللعوب ، تتحدث وتضحك وترقص الفالس ، أما بولينيس فشاب حدث يتردد على البارات ولا مانع عنده من التسكع فى الطرقات ، وأما هيمون فرجل شهوانى أو هو جنسى الى حد بعيد يراقص أسمينا حتى الفجر ثم يعود الى أنتيجونى مع مطلع النهار .

« والآن وقد تعرفتم عليهم جميعا فسيكون بإمكانهم أن يقوموا بتمثيل القصة ، وتبدأ القصة فى اللحظة التى تقا تل فيها أتيوكليس وبولينيس ابنى أوديب ، تقا تلا حتى الموت تحت أسوار المدينة . وكان على كل منهما بالتناوب أن يحكم طيبة لمدة عام » .

ويتراجع المعلق حتى يختفى عن الأنظار ، وتغادر الشخصيات المسرح حتى تتغير الاضاءه ثم يبدأ أشخاص المسرحية فى الظهور على المسرح كل بحسب دوره المرسوم له فى مجرى الحدث .

والحدث عادى جدا ، لأن السؤال الوحيد الذى يقفز الى الأذهان هو هل تغير ما سوف يطرأ على الموقف الصارم الذى اتخذته الغريمان .

كريون وأنتيجوني ؟ فلا هي تريد أن تتنازل ولا هو يريد أن يتسامح .
ومن هنا كان المشهد الرئيسى هو هذا الذى تتم فيه المواجهة بين كريون
وأنتيجوني ، هى تصر على محاولتها لدفن شقيقها وان أسلمت حياتها تبعا
لذلك للقانون ، وهو يصر على مفهومه عن النظام ولا يهمه أى الجسدين .
يترك نهبا للطيور الجارحة وأيها يدفن فى رحاب الدولة . كريون يمثل
رجل الدولة المشغول بالمحافظة على النظام مهما كلفه ذلك من ثمن ،
وأنتيجوني هى الانسانية الوفية ذات الارادة الحرة التى تحافظ على الحق
مهما كلفها ذلك من ثمن . . وبين النظام والحق ينشأ الصراع وتدور
المحاوره :

كريون : ليس من أجل الآخرين ، ولا من أجل شقيقك ؟ من أجل من
أذن ؟

أنتيجوني : من أجل نفسى ، من أجل أنا وحدى ؟

وهكذا يحافظ كريون على النظام من أجل الدولة ، وتتمسك أنتيجوني
بالحق من أجل نفسها ، ونفسها وحدها فيها الكفاية حتى لو خسرت
العالم كله .

وبعد ذلك يجرى الحدث وفقا للايقاع التراجيدى الحزين كما هو
معروف حتى النهاية ، وتدخل الجوقة لتذكر جمهور النظارة بالصمت الذى
ران على كل شيء ، ذلك الصمت الذى تجيد الجوقة فن القائه بعد أن
تقول لهم : « لقد قضى الأمر » . . . أجل . . . لقد قضى الأمر .

هذه هى دراما « أنتيجوني » لجان أنوى التى استطاع الكاتب من
خلالها أن يطرح قضية من أخطر قضايا الوجود البشرى ، قضية التضحية
بالذات من أجل الواجب ، قضية رفض السعادة التى تقوم على أشلاء
الآخرين ، ولكنه اذ يطرح هذه القضية فى منتصف القرن العشرين ،
يطرحها على مستوى حرية الاختيار الانسانى لا على مستوى القدر الالهى
المحتوم .

فاذا كانت « أنتيجوني » سوفوكليس قد نذرت للعذاب والموت
لأسباب تتعلق بالوراثة أو لانه قدر أرادته لها الآلهة ، فان « أنتيجوني »
أنوى تنذر لهما لأسباب تتعلق بشخصيتها هى لانها بمحض حريتها
اختارت هذا المصير . فالأسباب هنا تتعلق بشخصية « أنتيجوني » نفسها
تلك التى اختارت مستقبلها على ضوء ماضيها تماما كما فعلت تريز
« المتوحشة » وكما فعلت ايريديس ، فأنتيجوني هى الأخرى فى نظر
أنوى لعمرها كله ، وعملها اليائس وما هى الا تعبير عن اليأس الذى يشيع

فى هذا العصر . وبهذا المعنى جعل توماس كارليل من أبطاله صورة لروح العصر كله وتعبيراً عن أحاسيس الشعب بأكمله ، سواء أكان البطل فى صورة اله ، أو فى صورة شاعر ، أو فى صورة قس ، أو فى صورة أديب ، أو فى صورة ملك .

وإذا كنا لا نعدم مثيلاً لصور رفض السعادة فى غير أعمال أنوى ، إذا كنا نجدها عند فرانسوا مورياك فى رواية « المحبون الفاشلون » ، وعند مونترلان فى مسرحية « سيد سننجاو » ، وعند كلوديل فى مسرحية « بشارة الى مريم » فهؤلاء جميعاً جعلوا أبطالهم يرفضون السعادة رضوخاً لدافع خارجى قد يكون المجتمع وقد يكون الأخلاق وقد يكون الدين ، أما جان أنوى فعنده « أنتيجونى » اذ ترفض السعادة فى كامل حريتها وبمحض اختيارها ، غير أن « أنتيجونى » لا ترفض السعادة لأنها تحب الشقاء وإنما ترفضها لأن ظروف الحياة من حولها تحتم عليها هذا الرفض ، ترفضها لأن السعادة عندها خرجت من حيز الامكان الى حيز المحال .

وبهذا لا يكون البطل الذى يرفض السعادة هو ذلك الانسان الجاحد المغلوب على أمره ، وإنما هو الانسان ذو النفس الكبيرة الذى يرفض الحياة كما هى لأنه لم يجدها كما ينبغى أن تكون ، والذى يحس بأن وجوده ما هو الا بقعة سوداء فى ثوب الحياة الأبيض فيؤثر القرار لكى لا يغون روح التضامن المقدس مع البشرية . . ومع الانسان .

فهرس

٥	تقديم
٥	نحن والمسرح العالمى
١٧	المسرح الواقعى عند آرثر ميللر
٣١	المسرح الطبيعى عند تنيسى وليامز
٤٣	مسرح العبث عند صمويل بيكيت
٥٥	مسرح اللامعقول عند يوجين يونسكو
٦٧	المسرح اللاطبيعى عند لويجى بيراندللو
٨١	المسرح الملحمى عند برتولد بريخت
٩٣	المسرح التسجيلى عند بيتر فايس
١٠٧	المسرح الغاضب عند شيلا ديلانى
١١٩	المسرح الموسيقى عند ريتشارد فاجنر
١٣١	المسرح الشعرى عند ت . س . اليوت
١٤٥	المسرح الميتافيزيقى عند جان كوكتو
١٥٩	المسرح التجريدى عند فريدريش دورينمات
١٧٣	المسرح الحر عند ماكس فريش
١٨٣	المسرح الشعرى عند جارسيا لوركا
١٩٥	المسرح الوجودى عند ارمان سالكرو
٣٠٧	المسرح؛ لثورى عند جون شتاينبك
٢٢١	المسرح الطليعى عند ادوارد آلبي
٢٣٥	المسرح التعبيرى عند ايلمر رايس
٢٤٥	المسرح الحى عند ليليان هليمان
٢٥٧	المسرح الأسطورى عند جان أنوى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٨/٨٦٦٣

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ٢٠٣٢ - ٤

هذا الكتاب يقدم عن الكاتب صورة لا سيرة ، صورة فكر
لا صورة حياة ، وربما كانت أقرب إلى صورة الجيب منها إلى
صورة الحائط ، ولكنها صورة فيها أدق الملامح وأدل
القسمات ، لأنها تجمع بين الداخل والخارج إنها باختصار
صورة صغيرة مكتوبة بحروف كبيرة ، نتعرف بها على الكاتب
ولو كان بين عشرات الكتاب .

والكتاب يجمع بين المنهج وتطبيقه . فيضع في أمامية
الصورة منهج الكاتب المسرحي ، ويضع في خلفية الصورة
تطبيق هذا المنهج على واحدة من مسرحياته أو أكثر من
واحدة .